



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ИНСТИТУТ ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА И АРХЕОЛОГИЈА

**ФИГУРАЦИЈАТА ВО МАКЕДОНСКОТО
СЛИКАРСТВО
од 1960 до 1990 година**

(МАГИСТЕРСКИ ТРУД)

Скопје, ноември 2017

Кандидат:
Ана Франговска

СЕМИНАР ЗА ИСТОРИЈА НА
УМЕТНОСТА СО АРХЕОЛОГИЈА

Ментор:
проф. д-р Елизабета Димитрова

СОДРЖИНА:

Вовед	<u>5</u>
1. Цели, задачи и очекувани резултати на истражувањето	<u>8</u>
2. Работни претпоставки	<u>12</u>
3. Историографско-теоретска подлога и методолошки пристап кон изработка на темата	<u>13</u>
4. Детерминирање на поимот фигура и фигурација и причини за појава на <i>Другата фигурација</i>	<u>20</u>
4.1. Разграничување на поими	<u>20</u>
4.2. Причини за појава на <i>Другата фигурација</i>	<u>23</u>
5. Светска <i>Друга фигурација</i> и нејзината транспозиција во југословенски рамки	<u>29</u>
5.1. Примери од творештвото на светските уметници:	<u>32</u>
- Поп-арт	
- Наративна фигурација	
- Хиперреализам	
- Неоекспресионизам	
5.2. Примери од творештвото на уметниците од Југославија	<u>50</u>

6. Фигурацијата во македонското современо сликарство до 1960 година	<u>59</u>
7. Општествено-политички дискурс (1960 – 1990)	<u>82</u>
8. Стилски насочувања во рамки на македонската Друга Фигурација и нејзини претставници (1960 – 1990)	<u>87</u>
8.1. Фигурација со експресионистички белези	<u>89</u>
8.2. Геометризирана фигурација	<u>97</u>
8.3. Фигурација со одлики на поп-арт	<u>100</u>
8.4. Фигурација со концептуален дискурс	<u>103</u>
8.5. Разни видови „реализам“	<u>108</u>
8.6. Надреализам од друг вид	<u>111</u>
8.7. Ангажирана фигурација	<u>114</u>
8.8. Фигурација со лирски карактеристики	<u>117</u>
9. Другата фигурација во делата:	<u>121</u>
9.1. Родољуб Анастасов	<u>122</u>
9.2. Нове Франговски	<u>128</u>
9.3. Симон Шемов	<u>135</u>
10. Заклучок или расчистување на дилемите за определувањето на Другата фигурација	<u>141</u>
10.1. Краток рекапитулар	<u>141</u>
10.2. Заклучни согледби	<u>146</u>

11. Користена литература	<u>151</u>
12. Репродукции	<u>159</u>
12.1. Блок 1	<u>160</u>
12.2. Блок 2	<u>186</u>
12.3. Блок 3	<u>201</u>
12.4. Блок 4	<u>216</u>
12.5. Блок 5	<u>238</u>
12.6. Блок 6	<u>246</u>
12.7. Блок 7	<u>256</u>

ВОВЕД

Истражувањето на темата „Фигурацијата во македонското сликарство од 1960 до 1990“ е од особен интерес за македонската историја на уметноста, како и за македонската уметност и култура воопшто. Следејќи ги генезата и развојот на македонската ликовна уметност на XX век, очигледно е присуството на фигурацијата како една од најдоминантните преокупации во ликовното изразување (сликарство, скулптура, графика). Фигуративната уметност во Македонија може да се следи континуирано сè до денес, иако нејзиниот примат во одредени развојни периоди на ликовната мисла на последното столетие го заземаат други нефигуративни идиоми. Еден од тие периоди на преземање на априорната улога на фигуративната уметност настанал кон средината на шестата деценија, кога по случувањата во поранешниот југословенски простор и залагањата за либерализација на уметноста и уметничкиот израз (пред сè, по заситеноста од соцреалистичкиот период и директивите од власта), настапува вклучување, иако со големо задоцнување, во светските уметнички токови (стилови и трендови) изразени, главно, преку апстрактната лексика (лирска апстракција, ташизам, енформел, акцино сликарство, геометриска апстракција). Со

ретки исклучоци, оваа емфатичност траела речиси деценија и пол. Она што мене особено ме интересира во рамки на многуте правци кои во тој период се јавуваат во светски рамки, а се нарекуваат Друга фигурација, нова предметност или период „по енформелот“ која се следи преку неколку ликовни стилови или влијанијата од нив, како: нова фигурација, поп-арт, наративна фигурација, нов реализам, постнадреализам, неоекспресионизам и хиперреализам и е предмет на изучување во оваа тема е феноменот на повторното враќање кон фигурата и изменетиот третман кон неа. Оттука уште веднаш, на самиот почеток од овој труд, ќе се детерминира или воспостави една нова терминологија за следење на целото магистерско истражување, а тоа е поимот *Друга фигурација*¹ (термин кој ми го предложи Небојша Вилиќ, во неформален разговор одржан на 1.6.2017 во Јавна соба, Скопје), или други фигурации како опис, не со значење на обновување на фигурата, бидејќи таа никогаш не престанала да се обработува како мотив, особено во македонскиот модернизам, туку на поинакви видови фигурации од дотогаш востановените.

Уште една причина повеќе е и скенираната состојба на уметноста денес. Од средината на 1990-тите па наваму, ситуацијата одново драстично се менува. Претставата на човековиот лик која со векови го привлекувала вниманието на уметниците и оние на кои таа уметност им била наменета, повеќе не доминира со светот на уметноста. Да се запрашаме: зошто е тоа така? Едноставни одговори на тоа прашање нема. Можеби причината е во тоа што човековата претстава за човекот, неговиот однос кон физичкиот и психичкиот свет, како и неговиот однос спрема сите религиозни и научни појави, биле секогаш оспорувани. Од друга страна, во овие времиња на брз технолошки развој, уметникот би требало своите интересирања да ги насочи во правец во кој придвижувачката сила на експериментирањето - дури и ако се работи за експеримент заради експеримент - нуди повеќе можности за реализација. Желбата да се биде

¹ Во понатамошниот текст, со цел терминот да се разликува од колоквијалната употреба во текстот, ќе биде издвоен со голема буква: *Друга фигурација*.

актуелен, да се биде во чекор со времето, да се следи новиот технолошки развој, новите, за некогo „полесни“, начини на изразување на концептот, изменетиот однос уметник-критичар (или актуелниот западноевропски термин куратор), „институционализирањето“ на одредени правци и уметници, појавата на странски невладини организации кои финансираа продукција на современа уметност придонесоа за осовременување на македонската ликовна сцена, која истовремено е позитивна, но и негативна, бидејќи со текот на времето создаде „стандардизиран“ ракурс кој не ретко резултира со недостаток на чиста идеја и уметнички квалитет. Ова беше мошне интригантна „мамка“ на која македонскиот уметник се фати и поради тоа, во тој период недостасува посериозен пристап кон класичниот медиум, недостасува уметнички убедлива фигурација.

Токму затоа во оваа тема се сондира едно поглавје во македонската ликовна уметност кое иако било неконзистентно и во кое не може да стане збор за ригорозни рамки или граници на фигурација - апстракција, сепак, останува значаен сегмент во „мозаикот“ наречен македонска модернистичка уметност кој според мене има еднаква важност (ако не и примарна, бидејќи е знак на една генерација македонски уметници која се сметала за една од поактивните генерации во рамки на поранешните југословенски простори) како и претходниот, таканаречен енформелен период, на кој во рамките на македонската историја на уметноста веќе му се утврдени големината и важноста.

1. ЦЕЛИ, ЗАДАЧИ И ОЧЕКУВАНИ РЕЗУЛТАТИ ОД ИСТРАЖУВАЊЕТО

Целта на оваа магистерска работа е да се разгледа и проучи дискурсот на македонското фигуративно сликарството од 1960 до 1990 во рамки и при компарации со светската фигурација и југословенската фигурација по 1950-тите. Постојат повеќе мотиви за истражувањето на оваа магистерска тема, кои се повеќеслојни и поврзани со важноста од детерминирањето на различните стилско-тематски регистри во развојот на македонската дваесетовековна уметност. Потребата од вршење на одредени класификации (кои честопати неблагодарно ја ставаат слободата на уметничкиот израз во одредени кластери и рамки) ги олеснува изучувањето и систематското структурирање на оваа сè уште жива материја. Би ги издвоила следниве цели:

- вистинско согледување и заокружување на еден завршен период од историјата на македонската модернистичка уметност – тенденцијата на создавање поинаква, Друга фигурација;
- да се изгради еден критички суд и да се даде оценка за значењето и вистинската вредност на другите фигурации;
- да се создаде една комплексна слика за остварувањата и дострелите на македонските уметници кои работеле во овој тематски модул и да се изврши ревалоризација на досегашните согледувања.

За да се остварат овие цели, ќе се спроведат следните неколку истражувачки задачи, кои во понатамошниот текст ќе ги елаборирам. Ќе

се проследи развојот на Другата фигурација во светски рамки, како и различните ликовни идиоми кои нејзините претставници ги користеле во изразување на идејата (експресионизам, арт брут, поп-арт, геометризам, надреализам, постсоцијализам, плакатска уметност, хиперреализам и др.). Ќе се анализираат нејзините најзначајни претставници (почнувајќи од темелниците, воедно силни индивидуалци кои не можат да се вбројат во ниту еден декларативен правец), како: Жан Дибифе, Френсис Бејкон, претставниците на групата КОБРА, Де Кунинг, Филип Гастон, сè до припадниците на конкретните правци кои се занимаваат со враќање, пред сè, на медиумот на сликата, а потоа и на фигурата, како: Енди Ворхол, Рој Лихтеншајн, Том Веселман (сите претставници на американскиот поп-арт), потоа Роберт Раушенберг, Дејвид Хокни, Роналд Брукс Китај (британско крило на поп-артот), Бернард Рансијак, Ерв Телемак, Жил Ајо, Едуардо Аројо (француски претставници на новата и наративна фигурација) и многу други претставници од другите европски центри (Италија, Германија, Шпанија) кои го третираат овој модул. Оттука, веројатно, последичен е процесот на инфилтрирање на овие влијанија во југословенскиот ликовен простор, како поднебје во кое сè до отворањето на Факултетот за ликовни уметности во Скопје 1980 година, се образувале македонските ликовни уметници, во центрите Белград, Загреб, Љубљана, Сараево, како и во некои помали градови кои имале исклучително значење. Без сомнение, прелевањето на „свежите“ и современи идеи во развојот на современата уметност во Македонија е во директна симбиоза со тогашната состојба во овие центри на поранешна Југославија. Тоа била природната средина во која, пред сè, созревале новите ликовни јазици, а потоа и средина во која младите и свежи умови на македонските уметници се оформувале и го граделе своето ликовно „вјерују“. Оттука, неминовно ќе се проследи развојот на Другата фигурација во овие центри со нејзините претставници, почнувајќи од претставниците на групата „Медијала“, потоа Радомир Дамњановиќ Дамњан, Леонид Шејка, Габриел Ступица, па сè до Радомир Рељиќ, Драгош Калајиќ, Нивес Кавариќ Куртовиќ, Едо Муртиќ, Миодраг Ѓуриќ-Дадо, Владимир Величковиќ, Љуба Поповиќ, Бојан Бем, Оља Ивањицки, Душан

Оташевиќ, Миќа Поповиќ и многу други кои оставиле неизбришлива трага врз физиономијата на македонската Друга фигурација.

Пред да се започне со обработување на Другата фигурација во македонското сликарство од 1960 до 1990, ќе се направи осврт и на развојните фази на современото македонско сликарство до 1960-тата, особено во доменот на фигуративноста, преку значајни автори, дела и ликовни изрази кои со помали или поголеми отклони ќе имаат влијание врз развојот на фигурација по 1960-тата. Овој дел ќе биде еден вид вовед кон јадрото и ќе придонесе за историско проследување и континуирано (сукцесивно) заокружување на дискурсот на фигурацијата.

Потоа ќе се премине кон мапирање на општествено-политичката ситуација во седмата, осмата и деветтата деценија на XX век, со цел да се отсликаат тогашното совремие, условите во кои живееле уметниците и евентуалните причини за појавата на Другата фигурација, која поради сложеноста на периодот, повремено може да се каже дека има елементи на ангажираност или, пак, критички тон.

Суштинската задача ќе биде да се најде соодветен одговор на следниве прашања: Какви видови Друга фигурација се јавуваат во македонското сликарство во периодот 1960-1990? Какви стилски издвојувања, во фигурацијата, можат да се детерминираат? Кои македонски сликари извршиле најголемо влијание врз развојот на Другата фигурација кај нас помеѓу 1960 и 1990 година? Во согласност со поставената научна основа, во овој дел ќе се извршат истражување и проследување на автори кои во својот опус, поголем или помал дел, се посветиле на разработка на други видови фигурација од различни видови. За да не се дозволи овој труд да го изгуби својот креативен и научен дел, ќе извршам и валоризација на издвоени уметнички индивидуи кои со својот продлабочен уметнички опус оставиле траги не само во македонската, туку и во југословенската

историја на уметноста од втората половина на XX век. При проследување на нивниот опус (ќе се вклучат и анализи на издвоени уметнички дела) и одредување на значењето кое овие уметници го имале/аат, ќе се направи обид за откривање на одредени меѓусебни аналогии и можности за постоење на некаква поврзаност (лична или идеолошка) во нивниот уметнички идиом. Ќе се извршат одредени поделби и групирања во фигуративни тенденции, фаза во која ќе има потреба да се рedefинираат некои досегашни класификации, со што е можно пообјективно и критичко гледање на работите.

Во согласност со поставените цели и задачи на истражувањето, очекуваме дека на крајот од целокупниот процес ќе се добијат појасно структурирани резултати за тоа дека постои Друга фигурација во македонското сликарство од 1960 до 1990, која е специфична, посебна и важна како формално-стилска ориентација со која се ангажирани македонските уметници по периодот на апстракцијата која како тренд ги преокупираше уметниците по 1950-тите години. Се очекува дека ќе се најдат аналогии со другите фигурации во рамки на светската ликовна сцена, секако и на југословенската (бидејќи македонската е произлезена најдиректно од неа). Ќе се систематизираат сите видови други фигурации, ќе се назначат нивните стилско-формални различности и ќе се обработат сите уметници чии ликовни опуси влегуваат во доменот на одредена стилска низа. Ваквата класификација би придонела за појаснување на едно големо поглавје за развојот на македонската ликовна уметност во дадената временска рамка на истражувањето – од 1960 до 1990. Се претпоставува дека самиот истражувачки процес ќе издвои одредени уметници кои меѓу другите најмногу придонеле во дефинирањето на македонските други фигурации.

2. РАБОТНИ ПРЕТПОСТАВКИ

Размислувајќи како да се стесни подрачјето на истражување, да се конкретизира и оттука, резултатот да биде јасен, чист и применлив, се постави хипотеза која ќе треба да го оправда истражувањето, а таа гласи дека обработуваме фигурација во која за *главен мотив во сликата се зема само човековото тело*. Со тоа се исклучува дополнително комплицирање со разгледување и на животинското тело и на предметот, а уште повеќе предметната уметност или пак новиот реализам, т.е. сите раширувања и разгранувања кои само ги заплеткуваат чистите сознанија и проблемски детерминации.

Втората хипотеза ќе биде временската рамка, т.е. дека *периодот од почетокот на 1960-тите до крајот на 1980-тите е клучниот период за македонската историја на уметноста на XX век која го опфаќа најголемиот број пројави на Другата фигурација и на други фигурации*. Тоа е така, земајќи ги предвид општествено-политичките услови во периодот, промените што настануваат, тенденциите за осовременување и следење на уметничките процеси кои се случуваат во регионот и пошироко и обидите за нивно „пресликување“ во Македонија.

Последната хипотеза е дека *Другата фигурација и другите фигурации*, иако имаат влијанија од сродните стилови и правци од светските и југословенските примери, во македонската уметност никогаш не се пројавиле во чисти стилски низи, ниту определби, туку тие се секогаш комбинација на еден или повеќе од нив и измешани со специфичните национални кодови: *културата, фолклорот, мелосот, историјата и традицијата*.

3. ИСТОРИОГРАФСКО-ТЕОРЕТСКА ПОДЛОГА И МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТАП КОН ИЗРАБОТКА НА ТЕМАТА

3.1. Историографско-теоретска подлога за Другата фигурација и актуелни релевантни сознанија

За развојот на оваа тенденција во светски рамки, како и во поранешна Југославија (чиј интегрален дел во ликовно-естетски рамки беше Македонија), постојат повеќе научни публикации и објавени статии. Поконкретни истражувања за овој проблем во македонската современа уметност досега не се објавени во една публикација, но, секако, не смеат да се занемарат поголемиот број прилози кои го третираат овој проблем, а се објавени во поопшти прегледи или книги кои обработуваат сродни теми и конечно големиот број монографии за индивидуални уметнички изрази на голем број од уметниците опфатени во ова истражување.

Клучна база за детерминирање на појавите, термините и разграничување на стилските одредници во една генерална рамка, пред сè, во светот и во поранешната југословенска уметност ќе биде Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950* каде што анализата на изразната терминологија ќе ја пронајде основата за јазичната примена на поимите како етимолошка научна конструкција при оправдувањето на поставените хипотези. Уште една дополнителна определница е што оваа книга на Шуваковиќ обработува проблеми по 1950-тите што сосема одговара на конкретните периоди на истражување во магистерскава тема, на клучните систематизации, разграничувања, периодизации и детерминирања. Уште една студија, од особено значење за потесно одредување на причините за појавата и резултатите во облик на уметнички ликовни интерпретации на светската ликовна сцена, ќе биде текстот на Irina Subotić, "Vidovi obnovljenog figurativnog izraza",

објавен во *Umetnost* 11. Всушност, терминот *обновен фигуративен израз* размислувајќи да го преземам од оваа историчарка на уметноста и теоретичарка, бидејќи како таков, најблиску ги определува и појавите на македонската ликовна сцена помеѓу 1960 и 1990 година. Но, по продлабочени анализи на македонската состојба, сфатив дека користењето таква терминологија може само да ги искомплицира, а не да го дообјасни појавите и процесите. Тогаш произлезе терминот Друга фигурација, која појасно и поконкретно го отсликува и објаснува статусот на фигурацијата во Македонија во опфатениот период (од 1960 до 1990). Од друга страна, пак, систематизацијата на Суботик, базирана врз детални податоци за историскиот развој на појавите, историографијата и конкретизациите ги олесни и расчисти расчленувањето и организирањето и на македонската уметничка граѓа.

За следење на состојбите во светот од голема корист ќе бидат и следниве изданија: J. P. Hodin et al, *Figurative Art since 1945*; M. Devade, „Theorie on les Figures de la Peinture”, *Peinture-chiers theoriques* 12; L.F. Lyotard, *Discours, figure: Un essai d'esthetique*; E. Lucie- Smith, *Umjetnost danas, od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*; E. Lucie- Smith, *Art in the 70s*; J. Brown Turrell, H. Singerman, *Individuals – A selected history of contemporary art 1945-1986*; L. R. Lippard, *Pop-art; Novi pravac: Figura 1963-1968 – Slikarstvo i skulptura u SAD; Posle '45 – Umetnost našeg vremena; La nuova figurazione*; Enrico Crispolti, “L’Alternative attuali 2”, *L’Aquila*; Irina Subotić, “Il presente contestato”, *Umetnost* 5 и други, бидејќи во нив се анализирани клучните дела на светската фигуративна уметност референтни, последователно, за појавите на Другата фигурација во Македонија. Системската организација на светските појави на Другата фигурација по '45 година во *Figurative Art since 1945* и класификацијата на измите и нивните најзначајни репрезенти во E. Lucie- Smith, *Umjetnost danas, od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma* се чини дека се клучна теоретска основа за потврдување на светските тенденции при дефинирањето на враќањето на интересот за фигурацијата (по и за време на бранот на апстрактен експресионизам и енформел кој го

зафатил светот), како основна системска матрица врз која понатака ќе се надградуваат егземпларите на југословенскиот обновен фигуративен дискурс.

Југословенската литература ќе биде од особен интерес бидејќи ќе овозможи трасирање на патот на Другата фигурација кај нас, а меѓу другото, во неа се среќаваат и имињата на веќе формираните македонски претставници. Би ги издвоила следниве публикации: Miodrag V. Protić, *Umetnost na tlu Jugoslavije: Slikarstvo XX veka*; Miodrag V. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo 1900-1950*; Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*; Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900 -1950*; 4. *Beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*; 5. *Beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*; Ješa Denegri, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*; *Mir 75 – 30 Ozn, Angažirana figuralika*; *Enciklopedija likovnih umetnosti*; *Likovna enciklopedija Jugoslavije* и др. Од суштинско значење се и прилози во списанијата: *Umetnost* (Белград), *Život Umjetnosti* (Загреб), *Dometi* (Ријека) и *Moment* (Белград), а во овој список би набројала неколку: D. Kalajić, „Od realizma do hiperrealizma”, *Umetnost* 41-42, Beograd, 1975; Ž. L. Schefer, „Nizovi, uloge, figure” (Sa komentarima Ljube Gligorijevića), *Umetnost* 15, Beograd, 1968; B. Rotar, „Figure zatvaranja”, *Dometi* 7-9, Rijeka, 1981; J. Denegri, „Elementi za određenje pojave nove predmetnosti u mladom beogradskom slikarstvu”, *Umetnost* 9, Beograd, 1967; J. Denegri, „Aspekti i alternative posleratnih pokreta od enformela do siromašne umetnosti”, *Umetnost* 21, Beograd, 1970; I. Subotić, „Vidovi obnovljenog figurativnog izraza”, *Umetnost* 11, Beograd, 1967; Slobodan Ristić, „Nova figuracija beogradskog kruga“, *Umetnost* 6, Beograd, april-jun 1966; J. Denegri, „Komentar na izložbu Dimenzije realnog“, *Umetnost* 11, Beograd, jul-septembar 1967; J. Denegri, „Dimenzije realnog“, *Telegram*, 403, Zagreb, 1968 и др. Од наброените изводи, малата книшка на Јеша Денегри, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*, од 1995 година, дава мошне конструктивен приказ за клучните аспекти на преодот од енформел кон Друга фигурација во светски рамки и уште поконкретно, за најважните елементи во развитокот на српската уметност во

шеесеттите, секако со импликации на поранешната југословенска сцена и нивната меѓусебна зависност.

За пројавите на Другата фигурација во Македонија, објавени се одредени истражувања и согледувања во следниве трудови: В. Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*; В. Величковски, *Современа македонска скулптура*; В. Величковски, *Уметнички критики (1999-2004)*; В. Величковски, *Уметнички критики и есеи 1973-1980*; В. Величковски, *Уметнички критики и есеи 1978-2005*; В. Величковски, *Геометризмот и современата македонска уметност*; В. Величковски, *Родољуб Анастасов*; Борис Петковски, *Современо македонско сликарство*; Борис Петковски, *Откривања*; Б. Петковски, *Студии за современата македонска уметност*; Б. Петковски, *За македонската уметност*; Б. Петковски, *Фигурацијата во сликарството на 70-те години*; Б. Петковски, *Музеј на современата уметност – Скопје 1964-1976*; *Антологија на македонската ликовна уметност 1894-1994*; С. Абациева, *Преобразби, I и II*; *ДЛУМ - 50 години*; Соња Абациева, *Симон Шемов*; Антоние Николовски, *Ликовни критики и есеи*; А. Петковска, *Социологија на македонската ликовна уметност 1945-1980*, како и каталози од самостојни и групни изложби. За истата проблематика се објавени и многубројни прилози во списанијата: *Разгледи*, *Културен живот*, *Големото стакло*, *Современост*, *Млад борец*, како и во дневните весници *Нова Македонија*, *Вечер*, *Дневник*, *Комунист* и други. За македонската ликовна сцена на седумдесеттите и осумдесеттите, објавени се и голем број статии во југословенските списанија и весници: *НИН*, *Журнал*, *Борба*, *Политика*, *Рад*, *ОКО*, *Вјесник*, *Политика експрес* и др.

Во наведената историографска литература за Македонија, која содржи само дел од употребената литература, се обработува во куси осврти македонската Друга фигурација, но не како интегрален текст, туку како појави по македонскиот енформел. Сепак, структурирањето на

општествено-политичката ситуација во периодот, историската систематизација и индивидуалната анализа на автори и дела ќе послужат како маса теоретски податоци врз чија основа ќе се гради овој труд.

3.2. Методолошки постапки

При истражувањето на зададената магистерска тема, ќе се следи основната историска метода на научно истражување, пред сè, поради карактерот на избраната тема. Со нејзина помош ќе може да се дојде до точни сознанија за случувањата, нивните причини и последици, како и создавање и дополнување на хронологијата на развојот на македонската модернистичка уметност. Секако дека при ова истражување нема да се остане единствено на овој научен метод туку од особено значење и придонес ќе биде користењето на типолошкиот, морфолошкиот, формалниот, социолошкиот, компаративниот и најмногу, стилскиот методолошки пристап.

Типолошкиот метод со кој се определуваат типови подрачје кое се истражува, и тоа детерминирано преку јазична типологија која ги дефинира клучните изрази и поими поврзани со фигурацијата, ги определува ситните, но клучни разлики помеѓу нив, кои го определуваат значењето и систематизацијата во согласност со него. Од друга страна, со користење на типолошкиот метод ќе се определат и разновидните типолошки дефиниции на разните стилски определби на Другата фигурација.

Со примена на морфолошкиот методолошки принцип ќе се спроведе повеќедимензионална матрица на класификација, со што ќе се

анализира самата структура на Другата фигурација, нејзината формална и „градбена“ елементарност.

Формалниот метод е сосема природно да биде применет, бидејќи во визуелните истражувачки дисциплини и анализата на самата формалност, временото исклучување на содржинските конотации, влијае врз детерминирањето на формалните стилски карактеристики од една страна.

Каузалната или причинско-последична метода, во овој магистерски труд, ќе биде применета и како социолошка метода, бидејќи општествено-историскиот развој на одредена земја мошне транспарентно влијае, каузално, врз идниот развој на културата и уметноста.

Компаративната метода применува споредба на исти или сродни факти, појави, процеси, односи, т.е. утврдува сличности и разлики. Со примената на оваа истражувачка матрица ќе се определат влијанијата, границите на приближување и доближување, како и референтноста на светската и на југословенската фигурација врз развојот на македонската Друга фигурација.

Стилскиот методолошки пристап ќе ни помогне при класификацијата и создавањето на т.н. „стилски низи“, како при одредување на припадноста на одреден уметник на одредена тенденција, така и при анализата на одредени уметнички дела од ист автор. При детерминирањето на стилските појави и нејзините претставници во македонската современа уметност треба да се имаат предвид повеќе предлошки, какви што се: фактот за посредното или непосредното влијание на искуствата од локалната традиција, поднебјето, менталитетот и блиските ликовни сознанија на претходните генерации ликовни уметници. Од друга страна,

треба да се воведат користењето на веќе воспоставените светски називи за поедини тенденции, движења и стилови кои несомнено дошле на овој ликовен простор од втора или трета рака и затоа нив треба да ги земеме со резерва и постојано да имаме предвид дека станува збор за некаков вид изми (правци) кои имаат свои сопствени карактеристики, но, сепак, се далеку од она што се нарекува чиста струја, линија, а уште помалку движење. Во конкретна тема што ја разработувам „Фигурацијата во македонското сликарство од 1960 до 1990“, треба да се земе во обзир и фактот за „сменување на различни фази на иста стилска низа“² т.е. дека покрај макро постои и микро развој, бидејќи станува збор за разгледување на една тенденција во ликовната уметност – фигурацијата, но истата таа е разработувана од најразлични можни аспекти кои биле во центарот на интересирањата во конкретниот историски период.

² Miodrag Protić, *Oblik i vreme*, Nolit, Beograd, 1979, стр. 52.

4. ДЕТЕРМИНИРАЊЕ НА ПОИМОТ ФИГУРА И ФИГУРАЦИЈА И ПРИЧИНИ ЗА ПОЈАВА НА ДРУГАТА ФИГУРАЦИЈА

4.1. Разграничување на поими

За детерминирање на самиот поим на фигурацијата и нејзиното подлабоко значење треба да се отпочне со дефинирање на основниот термин од кој и произлегува целото движење, тоа е поимот *фигура*. Фигура, во ликовната уметност, е претстава на човечко или животинско тело. Според Мишко Шуваковиќ, фигурата во сликарството или скулптурата се одредува преку 4 аспекти и тоа: стилизирано или директно прикажување на животинско или човечко тело; стилизирано или директно прикажување кое е можно бидејќи самите уметнички дела (слики, скулптури) се, по себе, знак за тело, а не буквална или огледална претстава на телото; како знак, алузија, аналогичност, асоцијација, метафора, персонификација за животинско или човечко тело и како четврти аспект, фигурата е можна доколку е во согласност со концептите на сличност и разлика. „Фигурата на сликата може да е слична на телото, но телото не може да е слично на фигурата на сликата или скулптурата.“³ Тој уште нагласува дека во современата теорија на сликарството, фигурата на сликата не е огледален знак за телото, туку цел систем и визуелен закон кој е во согласност со елементите на изразување во сликарството и скулптурата.

Историчарот на уметност Јуре Микуж, истражувајќи ја улогата на фигурата во модернистичката уметност, издвојува четири различни форми на толкување на фигурата: претстава на фигурата, метапретстава на фигурата, метафигурална претстава и фигурална претстава. Првата,

³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska Akademija nauke i umetnosti - Prometej, Beograd-Novi Sad, 1999, стр. 93.

„претстава на фигурата, има објективна вредност и се создава во општества во кои уметникот има задача да го прикажува тоа што го гледа околу себе... Метапретстава на фигурата се разликува поради идеолошки или религиозни барања... и означува метафорични или алегориски визији, религиозни догми, политички идеали. Со метафигуралната претстава пак... уметникот ги изнесува својата субјективна вистина и лично видување на објективниот свет. Фигурата на сликата станува симбол на уметниковата субјективност. Фигуралната претстава е резултат на модерната уметност... Фигурата на модернистичката фигурална претстава слободно располага со најразличните ликовни облици, од миметички до апстрактни, при што нема обврска на „прикажување“ т.е. воспоставување референтна релација помеѓу фигурата на сликата и телата или предметот во светот.“⁴

Потребно е да се нагласи различноста на фигурата во предмодернизмот, модернизмот и постмодернизмот и тоа во тој однос што во првиот период фигурата претставува огледален израз или визуелна сличност со телото, во вториот доаѓа до нагласување на знаковната природа на артефактите, за во постпериодот да се случи фигура како израз или претстава на облик на прикажување во сликарството, скулптурата, книжевноста и научните модели на гледање на човековото или животинско тело, а не одраз на конкретно тело.⁵

Следствено на сето претходно кажано, фигурата е основен елемент на фигуративната уметност, како претстава или знак на предметот, човечкото или животинското тело. Со фигуративна, се обележува секоја уметност од модернизмот, која има референци со реалниот свет. Во историјата и теоријата на уметноста се користи уште еден термин како варијанта за фигуративната уметност – предметна уметност. Овој втор термин, пак, ја одвојува фигуративната уметност од уметноста на фигури,

⁴ J. Mikuž, „Uloga figure u modernoj umetnosti“, 3+4, br. 1, Beograd, 1987, стр. 46.

⁵ Miško Šuvaković, *op. cit.*, стр. 94.

бидејќи покрај прикажување на животни и луѓе третира и уметнички дела кои се конкретизација на одредени предмети како уметнички, со концептуално значење или пак како облик на своевиден нов реализам. Може да се разликуваат повеќе типови фигуративна уметност, разлика заснована врз нејзината визуелна сличност со прикажуваниот предмет или настан (буквална или небуквална), во содржинската смисла или подлабоката симболика и порака, тематизацијата или пак изразувањето експресивни чувства и психолошки моменти (значење). Оттука постојат: буквално прикажувачка фигуративна уметност, наративна фигуративна уметност, симболично-алегориска уметност и фигурално експресивна или изразна уметност. Првиот предложен вид фигуративна уметност се однесува на што поголема сличност на сликата со моделот на претставување; наративната е да претстави, буквално или не, реални или измислени случувања и ситуации; симболично-алегориската уметност, пак, е со истите механизми на наративната фигурација да претстави и најави големи митски, религиозни, етички, идеолошки или приватни теми; и со фигурално експресивната или изразна уметност се презентираат внатрешни психолошки и духовни состојби на уметникот.⁶ Андреј Медвед на прашањето за разликата помеѓу фигуралното, фигуративното и фигурабилното, одговорил дека сите тие се врзани со фигурата. Истовремено, тој истакнал дека не секогаш тие се врзани со човечката фигура. Фигуралното е разбрано како концепт кој ја покрива предметноста. Фигуративното, пак, како израз, е поопшт поим и е поврзан со нарацијата, додека фигурабилното е резултат на есенцијата од фигуралното и фигуративното.⁷

Иако во овој магистерски труд фокусот ќе биде ставен исклучиво на употребата и третманот на човечката фигура во сликарството (и тоа обработувани како други видови фигурација во македонското сликарство

⁶ Ibid., стр. 95.

⁷ Maksimilijana Ipavec, „Ob razstavi Figuralno, figurativno, figurabilno smo se pogovarjali z Andrejem Medvedom“, *Primorske novice*, 31.01.2011, достапно на: <http://www.primorske.si/Kultura/Ob-razstavi-Figuralno-figurativno-figurabilno-smo-.aspx> [пристапено на: 4.6.2017].

од 1960 до 1990 година), дефинирањата на главните поими и укажувањата на различните стојалишта за нивна детерминација од страна на различни теоретичари на уметноста, само ги разјаснуваат општите термини, но и укажуваат на широкиот дијапазон значења кои генералниот збор фигурација ги опфаќа.

4.1. Причини за појава на Другата фигурација

Во уметноста по 1950-тите можат да се следат повеќе различни фигуративни трендови и движења, и тоа: социјалистички реализам во Средна и Источна Европа, апстрактна фигурација, егзистенцијалистичка фигурација, фантастичен реализам, нова фигурација (наративна фигурација, поп-арт и капиталистички реализам), психоделична уметност, хиперреализам, феминистичка и хомоеротична фигурација, маргинален и регионален неоинтимизам и неоромантизам, постконцептуалистичка фигурација и нова слика на постмодернизмот.⁸

Поинаквиот фигуративен израз, враќањето кон „објективното“ – читливото, т.е. во конкретниов случај, поинаквите третмани на човечката фигура (но со нов контекст и честопати ангажирано) во периодот по заситеноста од чистата ликовност и внатрешната експресија (на енформелот, ташизмот, лирската апстракција, апстрактниот експресионизам) се клучниот момент на оваа магистерска тема. Во различни стручни и историски прегледи, овој принцип или третман опфаќа разнородни стилски, тематски, технички, концепциски определби. Некаде првата фаза на враќањето кон фигуративното (период по енформелот кој причински ќе биде проследен подолу) се означува како нова фигурација (на која укажува критичарот Мишел Рагон⁹).

⁸ Miško Šuvaković, *op. cit.*, стр. 95.

⁹ Мишел Рагон го воведува терминот нова фигурација (la nouvelle figuration) во критичката терминологија по повод својата авторска изложба „Nouvelle Figuration“ во париската галерија „Матијас Фелс“ во јуни 1962.

Според одредени истражувачи (Ирина Суботиќ, Мишко Шуваковиќ¹⁰) под овој термин се подразбира збир на разнородни фигуративни движења и определби кој главно може да се следи преку наративната фигурација во Франција, Италија, Шпанија и делумно Англија, потоа поп-артот во Англија и Америка и др. Покрај споменатите фигуративни тенденции, ќе се надоврзат и неонадреализмот и фантастиката, хиперреализмот, нео-експресионизмот, поетската или лирска фигурација со интимистички белези, радикалниот реализам и др.

Причините за појавата на овој уметнички сензибилитет чии реминисценции и одблесоци, некаде порано, некаде подоцна, ќе се појават во сите уметнички центри, можат да се трасираат во повеќе точки, примарно како реакција на претходниот тренд во визуелните уметности, потоа како одговор на одредени пресвртни моменти во историјата, општествено-политичките услови во современите општества, индустријализацијата, новата техничка доба.

Зародишот на Другата фигурација може да се определи кон „крајот на 1950-тите години. Тој се базира врз критика на апстрактната уметност (авангардата помеѓу двете војни, апстрактниот експресионизам и енформелот од 1940-тите и 1950-тите години) како довршен и излитен концепт кој е туѓ на обичниот човек и изолиран од човековиот свет и прикажување на човекот и предметите во него“¹¹. Уметноста станала свет за себе и повеќе се насочила кон толкување на уметничките ставови во однос на космичките движења, на микрокосмичките и макрокосмичките претстави, на структурата на материјата, на правилноста на ритмите во

¹⁰ Irina Subotić, “Vidovi obnovljenog figurativnog izraza”, *Umetnost* 11, Beograd, 1967, стр. 35 и Miško Šuvaković, *op. cit.*, стр. 95.

¹¹ Miško Šuvaković, *op. cit.*, стр. 219.

природата и во човекот, или на нивните изненадувачки судири.¹² „Апстрактната уметност го одвоила уметникот од времето и просторот на неговата присутност во име на идејата за универзалноста и бескрајноста и негирајќи разработка на анегдотски содржини го акцентирала индивидуализмот на уметниковата личност.“¹³

Другата фигурација (како што овој труд се обидува да ја унифицира) на прикажување луѓе во сликарството и скулптурата не се заснова врз хуманистичкиот модел на целовитиот простор на сликата која има свои референци во светот, туку како облик на апстрактно анегдотски и наративно сликарски говор кој светот на потрошувачкото општество и масовната култура го прикажува низ типичните претстави на филмот, фотографијата, стрипот или репродукциите од историјата на уметноста на хуморен и брутален начин.¹⁴ Другата фигурација како да се стреми кон повторно враќање на човекот на земјата, во човечкото општество, со потреба за резимирање на неговите ставови во однос на случувањата кои се од пошироко значење од неговото лично и минливо искуство. Во голем дел таа зафаќа и третира егзистенцијални човечки прашања.

Наместо воопштени ставови спрема дејството на природните феномени кое до најголем израз дошло низ апстрактното сликарство, и наместо исклучителните доживувања на сензибилната единка во светот на познатите факти, кои се изразуваат во последните фази на реализмот, настапува движење кое низ многубројни варијанти зема нешто од едниот и нешто од другиот став, бидејќи неговите творци сакаат понепосредно да учествуваат во општествените случувања, или барем во создавање на платформа од која тие движења подобро би се согледале.

¹² Aleksa Čelebonović, *IV Beogradski Trijenale jugoslovenske likovne umetnosti 1970*, MSU, Beograd, стр. 12.

¹³ Irina Subotić, "Vidovi obnovljenog figurativnog izraza", *Umetnost* 11, Beograd, 1967, стр. 35.

¹⁴ Miško Šuvaković, *op. cit.*, стр. 219.

Карактеристично за Другата фигурација е непосредното укажување на познатите факти, а не нивно индивидуалистичко интерпретирање, што кај некои уметници се манифестира со воведување во делот на вообичаени средства за визуелна комуникација од областа на печатот и пропагандата, потоа значајно е проширувањето на темите на сите видови меѓучовечки односи, од интимни до економски и политички, како и креирање „битија“ кои се непознати на материјалното искуство, но се податни за илустрирање на индивидуалните идеи, како и масовните расположенија.¹⁵ Уште една потврда е и описот на Итало Томасони за периодот по енформелот дека „уметноста веќе не е идеалистичка и метаисториска експресија, туку, напротив, една конкретна операција која се одвива во социјалната сфера и која се зачнува и заклучува во реалниот свет... Техничко-формативните особини на уметничкото дело, наместо инстинктивната уметност, сега стануваат свесна дејност и дејност во која се воведуваат одлуки изведени од конкретното искуство“¹⁶.

Сепак, не смее да се пренебрегне фактот дека другите видови фигуративен израз се појавуваат поради тоа што претходните модерни движења ја ослободиле сликата од нејзината фабула, од нејзините „испразнети“ и суви тематски основи и во основното начело ги насочиле своите барања во современите, актуелни, новостекнати квалитети на човековата егзистенција. Зборот друга во овој случај треба да се сфати условно бидејќи „во сите овие движења и тенденции се обновува значењето на сликата по пат на предметот или односот на знакот спрема означениот објект, а не самиот предмет, што значи дека не се работи ни за какво било враќање на традицијата и старите решенија“.¹⁷

¹⁵ Aleksa Čelebonović, *op. cit.*, стр. 12-13.

¹⁶ Italo Tomassoni, *Arte dopo il 1945 – Italia*, Ed Cappelli, Bologna, 1971, преземено од: Ješa Denegri, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1995, стр. 9.

¹⁷ Лазар Трифуновиќ, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, 1994, стр. 114.

Новонастанатиот историски момент обележува завршеток на периодот на повоената материјална обнова и влегување во раздобјето на консолидираното општество со сите позитивни, но и негативни последици на таквата социолошка и психолошка состојба.¹⁸ „Шеесеттите години – години на сигурност, мирна коегзистенција и герила, полицентризам, како комунистички така и западен, години на Виетнам, економски и културни размени помеѓу спротивните системи, ги проектирале своите противречности во човечката психа.“¹⁹

Кон крајот на шеесеттите, пак, целиот свет го зафати сложена и сериозна општествено-политичка криза која уште повеќе ја заостриле студентските движења и новата интелектуална левица. Поради незадоволството на младите со постојната организација на општеството на Запад, во кое се зголемиле класните разлики, економската експлоатација, невработеноста и политичките репресии, се појавиле немири, побуни и нагла политизација на широките студентски маси. Младите сакале свој свет. Нивните идеали не се: стандард, кола, куќа, изолација, како кај старите генерации, туку еднаквост во сиромаштијата, живот на улица, во колектив. За пример им служат Че Гевара, Мао Це Тунг, Јан Палах, дезертерите од Виетнамската војна и политичките заговорници?. Студентското движење и новата левица предложиле одлучна реформа на целото општество, од темелите до врвот, измена на економската структура и социјалните односи, нови хумани цели, но тие утопистички програми, засновани врз незадоволство и идеализам, наидуваат на одлучен отпор на реалните општествени сили кои во свои раце ги држат економската моќ и сите инструменти на сила. Гушењето на студентското движење од 1968 и кршењето на тој најголем повоен ентузијазам на младиот свет предизвикале крупни последици: апатија, повлекување, незаинтересираност, пасивен отпор или, спротивно на тоа, создавање милитантни терористички групи во Италија, Германија и

¹⁸ Ješa Denegri, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1995, стр. 5.

¹⁹ Luigi Squarzini, *Craute, exorcismo, psicodramma nel teatro d'oggi, La Biennale di Venezia, 63, Venezia 1968*, преземено од М. Миоциновиќ, *Surovo pozorište*, Prometej, Novi Sad, 1993, стр. 364.

Франција. Во таа атмосфера на борба, пораз и бегство од зададената и наметната стварност, дошло до значаен пресврт во уметноста: до зголемување на ангажираноста на новата фигурација, чии делови преминуваат сосема во областа на политичкото сликарство, во некој вид герилска уметност и до развивање на нови појави на таканаречена дематеријализирана уметност.²⁰

Сите овие горенаведени референтни точки укажуваат на причините за појавата на Другата фигурација во светот, која со помали или поголеми отклони ќе влијае и врз развојот на македонската Друга фигурација, со сите свои сложени и поливалентни општествено-политички и концепциско-идејни развојни линии со кои е проследена оваа појава на македонско тло.

²⁰ Лазар Трифуновиќ, *op. cit.*, стр. 124.

5. СВЕТСКА ДРУГА ФИГУРАЦИЈА И НЕЈЗИНА ТРАНСПОЗИЦИЈА ВО ЈУГОСЛОВЕНСКИ РАМКИ

Уште кон крајот на 1940-тите и почетокот на 1950-тите години дошло до свесен и плански обид како содржина повторно да се воведат фигури, најчесто со застрашувачки ефект. Оваа тенденција може да се следи до дадаистите, надреалистите и особено до Пабло Пикасо во дваесеттите и триесеттите години на XX век. Пресудни за воведувањето на Другата фигурација се: Алберто Цакомети, Жан Дибифе и Френсис Бејкон. Од раните педесетти години, наспроти доминацијата на апстрактниот експресионизам во Соединетите Американски Држави и енформелот во Европа, повремено се јавувале бранови кои барале враќање кон фигурата, на новиот натурализам или натуралистичка фантазија.²¹ По таа линија се движеле симултаните визии од Џексон Полок и Вилем де Кунинг (фигуративни ексцеси на апстрактен експресионизам) до Дибенкорн и Хултберг, Саура и припадниците на групата „КОБРА“ (фигуративен експресионизам), а нешто подоцна енформелната фигурација на Дибифе (и неговиот арт-брут), потоа истражувањата на Фотрие, Бај, Бејкон (индивидуален експресионизам), Греам Сатерленд и др.²² Ова враќање на интересот за фигуративниот израз претставувало, пред сè, вообличување на старата идеја во ново руво, но со донесување на еден нов поглед на светот на уметноста. Овие маргинални и индивидуални примери во Европа и САД настануваат кон крајот на 1950-тите како критика и отфрлање на модерната култура и уметност. Се залагаат за личен израз, фантастични глетки, отстапување од конзистентен стил и враќање на предмодернистичките сликарски идеали. За американската сцена е критичко потпирањето врз социјалниот реализам од 1930-тите и 1940-тите години, фолклорните

²¹ Н. Н. Arnason, *Istorija Moderne umetnosti*, Jugoslavija, Beograd, 1975, стр. 521.

²² Irina Subotić, "Vidovi obnovljenog figurativnog izraza", *Umetnost* 11, Beograd, 1967, стр. 36.

стилови (индијанското и мексиканското сликарство) и апстрактниот експресионизам.²³

Улогата на енформелот или апстрактниот експресионизам завршила, бидејќи таа веќе не ги задоволувала критериумите на времето, ниту пак барањата и очекувањата на новите генерации уметници кои доаѓале на ликовната сцена. Овој период во глобални рамки на разгледување на периодот по шеесеттите се означува како ситуација по енформелот („преку енформелот“, „од онаа страна на енформелот“), а самиот тој термин се должи на насловот на изложбата „Otre l' informale“ (автори Арган, Аполонио, Агилера, Черни и Рестани) одржана во јули 1963 во Сан Марино, кога и каде биле јасно зацртани тековите кои ќе ги заземат постенформелните насочувања, а ги чинат низа од тогашни иновативни појави, правци и тенденции како што се нео-дада, поп-арт (американски и британски), новиот реализам, новата и наративна фигурација на планот на обновата на употребата на предметот и предметната претстава, од една страна, односно новата апстракција, минималната уметност, неоконструктивизмот, програмираната уметност, оптичката, кинетичка и луминокинетичка уметност на планот на обновата на чистата пластична форма и нејзината структура, од друга страна. „Ситуацијата на 'надминување на енформелот' е толкувана во тогашната критика како потреба на самата уметност, по евидентната криза на овој, инаку историски многу значаен, изразен јазик, да тргне по патот на реконструкција на сликата, и тоа истовремено во нејзината предметна и претставувачка, како и во чисто формална и структурална смисла.“²⁴

Следејќи ја мапата, на развојот на фигуративната уметност на горенаведените стилови и уметнички експресији се надоврзуваат хиперреализмот (фотореализам) на доцните 60-ти и 70-ти години, заснован врз буквално и сликарски прецизно прикажување на реалноста

²³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska Akademija nauke i umetnosti-Prometej, Beograd-Novı Sad, 1999, стр. 219.

²⁴ Ješa Denegri, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1995, стр. 8.

на светот, односно сликарската симулација на прикажување во фотографијата и филмот, потоа постконцептуалистичката фигурација (црна пропаганда) на доцните 70-ти, заснована врз реконструкција на соцреалистичкото, фашистичкото и националистичкото сликарство како политички пресврт во западноевропската и американската уметност (Art & Language, Керол Конде и Карл Бевериц) и новата слика на постмодернизмот на доцните 70-ти и раните 80-ти години која започнува како враќање кон фигурацијата и критика на модерничката апстрактна независност на уметноста, на концептуалистичкиот ангажиран, интелектуален и теоретски пристап кој ја довршува историјата на уметноста.²⁵

При наведувањето на фигуративните струења кои се случуваат во светската уметност во постенформелниот период, т.е. при мапирањето на прогресот на фигурацијата, помеѓу овие главни бранови и движења, треба да се нагласи дека во одредени извори и литератури се сретнуваат и поинакви пристапи, како на пример, кај Шuvaковиќ: психоделична уметност на западниот брег на САД, феминистичка и хомоеротична фигурација на доцните 1960-ти и 1970-ти години, маргинален и регионален неинтимизам и неоромантизам и други, кои кај другите автори и теоретичари се сместуваат во некои од поопширните тенденции.²⁶ На пример, кај Едвард Луси-Смит, пак, голем дел од фигуративните изразувања по 60-тите години се директно произлезени од поп-артот (англиски или американски) и тој нив ги смета за поп-арт уметници и дела, без оглед на фактот што тие истите по некои други основи влегуваат и во новата или наративна фигурација или пак во новиот реализам.²⁷ Сепак, сите овие различни гледишта го проширија и мојот дијапазон на согледување на работите и состојбите во светски рамки, но уште поважно и придонесоа за поотворено и објективно разгледување и проучување на состојбите во македонската современа

²⁵ Miško Šuvaković, *op. cit.*, стр. 59.

²⁶ *Ibid.*, стр. 59.

²⁷ Edward Lucie-Smith, *Umjetnost danas: od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978, стр. 455.

уметност кои и не се толку сложени како во другите средини. Сепак, треба да се нагласи дека овде е направен пресек на сите појави кои се причини за појава на фигурацијата, како општ поим, вклучувајќи ги сите форми на нејзина појавност, а не само оние поврзани со човековото тело. Тоа е така, бидејќи некои правци причински и последично се поврзани едни со други и од историографски аспект е поважно таксативно сите да се наведат.

5.1. Примери од творештвото на светските уметници

Во контекст на разгледувањето на Другата фигурација, би се навратила на кусо образложение на светските примери, со конкретни настани, личности, дела, а секако со подиректно издвојување на фигуративните уметнички опуси во светски рамки, кои го третираше исклучиво или најмногу човековото тело. Најголем пресвртник и провокатор и менувач на лицето на идната визуелна уметност е секако појавата на поп-артот, а тука морам и да го истакнам неоспорното влијание кое овој правец го извршил врз физиономијата на македонската уметност и поконкретно, фигурацијата.

Поп-артот се развива најнапред во Англија. Неговото име го осмислиле Англичаните Лесли Филдер и Рејнер Бенам уште во 1955 година кога ова движење не било ни родено, а успешно го популаризирал во 60-тите години Лоренс Аловеј²⁸. Ова движење, кое во почетокот било еден вид средби и разговори на група уметници и теоретичари во Институтот за современи уметности во Лондон кои дебатираше за иднината на уметноста и импликациите од популарната култура, настанало под влијание на масовните медиуми кои со голем интензитет почнале да ги

²⁸ Лоренс Аловеј го смислил терминот кон 1955 како референца за група уметници кои изложувале заедно во Институтот за современа уметност, групирана околу Ричард Хамилтон. Овој збор не ќе имал толку широка примена доколку не бил повторно употребен помеѓу 1962 и 1963 во Њујорк во многу поширока смисла.

преплавуваат големите градови: рекламократијата, фотографијата, филмот, стрипот, плакатите, заштитните знаци, машините итн.²⁹

Значајни англиски поп-уметници се: Питер Блејк, Ален Џоунс, Дејвид Хокни, Р. Б. Китај и др. Питер Блејк одбира како модели за своите дела омилените ликови на публиката како што се Елвис Присли, „Битлси“ или убавиците од илустрираните ревији претставувајќи ги со толкава прецизност, при што на крај постигнува ефект, истовремено на тага и на хумор.³⁰

Ален Џоунс се занимава со еротски претстави користејќи се со предлошки од најбезвредните женски списанија. Некогаш тој изгледа подготвен да истражува колку далеку еротските облици можат да бидат апстрахирани и сè уште да бидат еротски; многу често неговата намера е да заскочоткува или скандализира.³¹

Еротската опсесија е една од главните значајки на англискиот поп-арт, во многу поголема мера од американскиот. Од најважните уметници кои стојат на чело на движењето многу малку останале имуни на еротиката. Се среќава не само кај Филипс³² и Џоунс, туку и во уметничката продукција на Дејвид Хокни и Питер Блејк.

Една од најисклучителните личности на британскиот поп-арт, нешто како пандан на успехот и славата на Енди Ворхол во Америка, кој го

²⁹ Irina Subotić, "Vidovi obnovljenog figurativnog izraza", *Umetnost* 11, Beograd, 1967, стр. 37.

³⁰ Најочигледно присуство на носталгичниот елемент е видливо во сјајната серија на илустрации за „Алиса во земјата на чудата“ на Луис Карол.

³¹ David Piper, *The Illustrated History of Art*, Chancellor Press (Bounty Books), London, 2000, стр. 489.

³² Филипс е пример на најуспешен обид за приближување на еден Англичанец кон американската уметност со поп-арт иконографија: неговите верзии се разликуваат од моделот само со својот романтизам.

постигнал тоа создавајќи икона од себе и од својот имиџ, преоѓајќи од уметник во херој, благодарение на успехот на културната сцена во Лондон, или Њујорк, е Дејвид Хокни. Влијанието на Дибифе врз развојот на Хокни е несомнено, особено во делот на инфантилниот и наивистички пристап.³³

Интересен претставник на британскиот поп-арт, чие творештво покажува исклучок од правилото за неагресивноста на англиските претставници во однос на нивните американски колеги, е американскиот емигрант Р. Б. Китај, кој најинтересниот дел од својата кариера ја поминал во Англија.³⁴ Китај слика секојдневни глетки или модерни историски случувања и личности во едноставни, широки, плошно обоени површини комбинирани со силно истакнување на линии.³⁵

Секако дека во британскиот поп-арт би можеле да се наведат уште редица други имиња, но за оваа прилика е доволно само начнувањето на најистакнатите индивидуи со нивниот пристап.

Пред да преминам на кус преглед на ова движење на американскиот континент, веројатно тука е најсоодветно да се направи една паралела за суштинските разлики меѓу овие две варијации, прашање кое според мене доста соодветно го разгледува Едвард Луси-Смит³⁶. Три точки на кои се задржува Луси-Смит при согледувањето на разликите се: еротската опсесија и сексуалноста, техничкиот пристап и политичката компонента. Апропо еротската опсесија и сексуалноста се наведуваат социјалните разлики меѓу Велика Британија и САД. Во однос на техничкиот пристап, Англичаните се многу повеќе врзани за она што се нарекува класично

³³ Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Thames and Hudson, London, 1964, стр. 61.

³⁴ Китај дошол во Англија 1958 за да студира на Кралскиот уметнички колеџ.

³⁵ Н. Н. Arnason, *Istorija Moderne umetnosti*, Jugoslavija, Beograd, 1975, стр. 577.

³⁶ Edward Lucie-Smith, *Umjetnost danas: od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978, стр. 259-864.

сликарство и платно, додека Американците креираат иконографии и тридимензионални предмети. И на крај, присуството на политичкиот дискурс е секако повеќе свртено на страната на Британците, кај кои можат да се наведат серија индивидуалци и дела кои го третираат ова прашање³⁷, за разлика од американските пописти кои остануваат незаинтересирани за искажување на став кој се однесува на каков било политички феномен.

Американскиот поп-арт³⁸ е реакција на апстрактниот експресионизам кој кон крајот на четириесеттите и почетокот на педесеттите години доминирал со сликарството на САД. Но, веќе кон крајот на педесеттите имало индикации дека американското сликарство ќе се врати на новата фигурација, на новиот хуманизам. Во почетокот тоа било сликарство во кое се воведува фигура, но во ренесансен амбиент и бил потребен одреден временски период за да се случат промени и за да се сврти уметникот кон светот околу себе. Клучни личности што извршиле влијание врз развитокот на американската уметност во овој период и што довеле до постепено обликување на физиономијата на поп-артот се: Фернан Леже³⁹, со својот машински кубизам, Марсел Дишан, кој ги водел младите сликари назад кон Дада и Курт Швитерс, кој покрај М. Дишан извршил можеби најсилно влијание врз поп-уметниците.⁴⁰

Сликари што најизразено го претставуваат поп-арт движењето во Америка се: Енди Ворхол, Рој Лихтенштајн, Том Веселман, Џејмс Розенквист и Роберт Индијана. Енди Ворхол во некои дела поставува

³⁷ Специфични примери се: Ричард Хамилтон, со „Насилството во Лондон“; Џои Тилсон, со графиката „Is this Che Guevara?“ и други (види повеќе во Р. Hodin, et. al., *Figurative Art since 1945*, Thames and Hudson, London, 1971, стр. 179.).

³⁸ Американскиот поп-арт се развива во два центри Њујорк и Калифорнија.

³⁹ Во својот филм „Ballet mécanique“ (1924) Леже ја предвидел техниката на поп-артот: „Да се изолира предмет или фрагмент од еден предмет и да се претстави на платно во гро-план во најголеми можни размери. Огромното зголемување на предметот или фрагментот му дава негова особеност која никогаш не ја имал, па на тој начин може да стане преносник на потполно нова лирска и пластична сила.“

⁴⁰ Сите наведени престојувале подолг период во САД.

прашања за традиционалните вредности на рачно изработените и уникатни уметнички предмети и уште попрецизно, за концептот на оригиналноста. Неговите теми варираат од најбанални: серија идентични кока-кола шишиња; спиење на еден човек снимено на филмска лента - долго шест часа; од мноштвото брило кутии сè до секс идолите: Мерлин Монро, Елизабет Тејлор, Џеки Кенеди, дехидрирани до баналност; или пак застрашувачките безизразни јукстапозиции на многубројните мултиплицирани отпечатоци на електрични столови.

Рој Лихтенштајн е еден од најчистите доследни практичари на поп-идеите – сликар на букви и медиски идоли. Тој е најпознат по своите рециклирани извадоци од комичните стрипови, надуени и многу зголемени: во нив точките од матрицата за умножување на евтините репродукции со графички процеси се верно репродуцирани, но целата претстава е симплифицирана во унифициран дизајн, во контролирана композиција.

Џејмс Розенквист работел долго време како сликар на билборди и во своите огромни поп-слики ја користи безличната и општа билбордска техника на репрезентирање – фрагментирана, а фрагментот јукстапозициониран во неред.

Том Веселман произвел прославен сет на варијации на тема „Гигантскиот американски акт“, симплифициран речиси до силуета со чиста боја, а нивната еротска содржина е мачно поставена на голема дистанца. Веселман бил, исто така, близок до експанзијата на колажот, „асамблаж“ уметноста – инкорпорирајќи вистински предмети како телефони што свонат или вклучени телевизори.

Како издвоена личност, а сепак поврзана со некои карактеристики на поп-артот, мора да се спомене Алан Д'Арканџело. Тој во раните шеесетти години ќе се занимава исклучиво со човечки фигури и портрети, а секако и слики што имаат одредени политички пораки и ангажираност. Неговите познати „портрети“ на познати личности, како на Мерлин Монро, Џеки Кенеди и други, се обработени без фацијални карактеристики и обезличени (или пак авторот нуди интерактивно „вградување“ на веѓи, нос, уста), со плакатско-стриповски и дведимензионални квалификации.⁴¹

Десетина други поп-уметници се појавиле во сите краишта на САД, како и ширум светот, барајќи врски или контрасти помеѓу уметноста и стварноста. Меѓу Американците некои од најинтересните се од Калифорнија, врвен симбол на популарната култура со киносали, супер автопатишта, паркиралишта, огромни киосци за продажба на хамбургери. Поради тоа не е чудно што една значајна школа на поп-артот се појавила во Лос Анџелес⁴² со автори како што се: Едвард Руша, Мел Рамос и Вајн Тибод кои ги илустрираат рамките на таа школа.

Со набројувањето на неколкуте видови на поп-артот секако не се исцрпува листата на тенденции и уметници, тука целта е да се укаже едноставно, со неколку *ad-hoc* земени примери, на бројноста на можностите во рамките на она што така привлечно и сосема незадолжително се нарекува поп-уметност.

Синхроно на новиот реализам и нивното користење на готови предмети и аналогно на она што ќе следува како разработка на една следна фаза во

⁴¹ Примери се делата: „Знаме“, 1954; „Три знамиња“, 1958; „Насликана бронза II“, 1964; „Мета со три лица“, 1955 на Џаспер Џонс и „Монограм“, 1959; „Сонот на Ивона Рајнер“, 1965; „Линија на приказната I“, 1968 на Роберт Раушенберг.

⁴² Повеќе за разликата меѓу њујоршкиот и калифорнискиот поп-арт види во: Nancy Marmer, *Pop-art u Kaliforniji* (на стр. 139), во Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Jugoslavija, Beograd, 1977.

европската уметност, треба да се наведат и искуствата и истражувањата на таканаречениот мек-арт (механичка уметност) во кој се користат веќе постојни медиуми, како: позитивни резултати на отпечатоци на разни материјали, индустриска сериграфија, пренесување фотографија на сензибилизирано платно, целулоидна плоча и слично. Посебни ефекти се добиваат со експерименти на фотоснимки: Франсоа Арнал ја остварува серијата слики „Бомбардирање“ со внимателно прскање боја, бела на црна основа (или обратно), со некој вид апарат кој обезбедува прецизност неостварлива по рачен пат. За неговите избежувани фигури во движење примерок му се, секако, подготвени снимки. Мимо Ротела, Џани Бертини, Питер Класен и други експериментираат со фотографии збогатени со една нова смисла на хумана содржина.⁴³ Но, покрај користењето технички средства како неминовност од модерниот свет, присуството на анегдотски содржини и честата литерарна преокупација, тие оддишуваат со актуелност на овој нов фигуративен израз, кој е помалку симболичен од поп-артот, но и помалку наративен од наративната фигурација.

Следната стилска определба која стапува на сцената во Европа во периодот по енформелот и која претставува една од најсуштинските нитки во изградувањето на филозофијата на Другата фигурација е наративната фигурација,⁴⁴ што е, всушност, една врата на европскиот одговор на продорот на англо-американскиот поп-арт и на неговата карактеристична иконографија произлезени од предлошките на

⁴³ Irina Subotić, *op.cit.*, стр. 38.

⁴⁴ Тука би го истакнала размислувањето на Јеша Денегри во „*Šezdesete: Teme srpske umetnosti*“ за разликата меѓу поимот нова фигурација - термин кој го вовел Мишел Рагон по повод својата авторска изложба „*Nouvelle Figuration*“ во јуни 1962, одржана во париската галерија „Матијас Фелс“ (и во италијанска верзија терминот *Nuova Figurazione*, воведен по повод истоимената изложба во италијанската галерија „*La Strozina*“ во Фиренца 1963) и терминот наративна фигурација воведен од Жерар Гасио Талабо по повод изложбите *Mithologies Quotidiennes*, 1964; *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*, 1965 и *Bande dessinee et Figuration Narrative*, 1967. Разликата лежи во тоа што припадниците на првата струја не користат медиуми посредници (како фотографија, филм, стрип), туку фигурата честопати нејасна и дури едвај препознатлива, се изведува од самиот процес на сликање во материјата на бојата, за разлика од претставниците на наративната фигурација кај кои филмот и стрипот, т.е. новите медиуми и технологии имаат извршено особено влијание.

масовните медиуми. Според Жерар Гасио Талабо, наративниот израз одговара на реалистичките и силни периоди во кои човекот чувствува потреба да ги нагласува и воздигнува своите дела.⁴⁵ Кај наративната фигурација често се среќава иронична, хумористична визија на постојниот свет, а поретко се афирмираат современите појави како позитивна даденост. Во тој период, уметниците почувствувале дека живеат во парадоксална стварност и дека хуманата смисла на човековата природа може и мора да се потенцира. Благодарение на извесни критичари (Ото Хан, Ж. Г. Талабо, Серџо Солми, Енрико Крисполти) кои меѓу првите се обиделе да ги класифицираат појавите во рамките на новата фигурација и да ги најдат причините за нејзиното постоење, па дури и пророчки да говорат за нејзината иднина, денес нарацијата во сликарството се објаснува со општата ситуација во областа на другите човекови дејствувања и теориски мисли и најчесто наведува на неколку одредени видови (или стилови) кои за прв пат во целина можеле да се согледаат на меѓународната изложба „Секојдневни митологии“ во Париз од 1964. По оваа голема манифестација, природна е долгата низа на многу значајни изложби посветени исклучиво на новите фигуративни појави, така што ниту една поголема групна манифестација не ја заобиколува фигурацијата.⁴⁶

Претставниците на наративната фигурација ја враќаат аурата на класичната уметност, служејќи се со сликарскиот медиум, притоа воведувајќи и нови технолошки пронајдоци во рамките на сликарството,

⁴⁵ Жерар Гасио Талабо дава и една дефиниција за наративната фигурација велејќи: „Пластичната уметност е наративна кога нејзиниот референт (означител), стилски и структурно, е презентација со временски однос, со или без 'приказна'“, погледни во: J.P. Hodin, et. al., *Figurative Art since 1945*, Gerald Gassiot Talabot „The painting of protest“, Thames and Hudson, London, 1971, стр. 275.

⁴⁶ Постооењето на фигурацијата е најочевиден знак на нејзината неопходност, како што покажуваат и гигантските изложби – *Нови истражувања на фигурацијата* во Италија, Лука 1964, *Наративна фигурација во современото сликарство*, Париз 1965, *Салонот на млади*, Париз 1965, *Актуелни алтернативи 2*, Аквила 1965, *Оспорена сегашност*, Болоња 1965, *Митологии на нашето време*, Арет(к)о 1965, *Перспективи 2*, Рим 1966, *Наративна фигурација*, Лион 1966, *При Европа*, Брисел 1966, *Димензии на фигуративниот јазик*, Неапол, 1966, *Интернационален салон на млади*, Венеција 1966, Милано, Торино 1967, *Стрип и наративната фигурација*, Париз, 1967, *Димензии на реалното*, Белград, Љубљана, Загреб, 1967.

како акрилни, флуоресцентни бои и други хемиски супстрати. Колажот, како техничка форма, не е пресуден, иако не смее ниту да се исклучи, но особено треба да се нагласи влијанието на колажираниот начин на изразување и колажот како идеја. Врз ликовниот вокабулар на претставниците на оваа струја особено повлијаеле стрипот, филмот и фотографијата, па затоа не зачудува што голем дел од делата ги користат предностите на горенаведените процеси. Уште една карактеристика која е забележлива за поголемиот број репрезенти на наративната фигурација е употребата на букви – шаблонски, технички или други, во зборови и во цели реченици, кои покрај придонесот во графичката игра и ликовноста на делата се значајни и со својата дискурзивна вредност.

Долго време се одрекувало влијанието на поп уметноста врз градењето на лексиконот на наративната фигурација, при што самиот Гасио Талабо образложува дека ниту едно од делата на повеќето млади, талентирани и индивидуални уметници како: Телемак, Рансињак, Рајсе, Аројо, Вос, Бури, Класен, Алејн, Рејно и Монори или, пак, постарите уметници како Калиновски, Голуб, Ники де Сан Фал, Сол, Дадо, Кремер, Брусе и пред сè, Фалстрем не покажува каква било подреденост на британските или американските архетипови.⁴⁷ Сепак, истиот тој, Талабо, не ја негира подоцнежната инфлуенца која поп-артот ја извршил⁴⁸, пред сè, говорејќи за француската сцена, притоа пронаоѓајќи ги дури и точките на допир: Монори, Класен, (С)Шамфли гледале во Розенквист, но секој на свој начин; Телемак го знаел секој аспект од делото на Лихтенштајн, но тргнал во обратен правец, Бури покажувал афинитет кон англиските сликари и така натаму.

⁴⁷ J. P. Hodin, et. al., *Figurative Art since 1945*, Thames and Hudson, Лондон, 1971; Gerald Gassiot Talabot „Mythologies quotidiennes“ (Секојдневни митологии). Талабо тука потенцира дека изложбата: „Секојдневни митологии“ вклучи многу уметници, чии акции биле преземени уште пред поп-артот да стапи на сцена“.

⁴⁸ Американскиот поп-арт повлијаел врз француската уметност со големиот број изложби, на кои се презентирале дела од американските и британските поп-уметници и преку кои француската публика се запознала со поп-иконографијата.

Следствено на претходниот пристап, и во оваа прилика би издвоиле по неколку збора за најзначајните претставници на наративната фигурација, со цел да се даде една историско-компаративна слика за состојбите со фигурацијата.

Бернар Рансињак е најтурбулентен, непредвидлив и храбар сликар во оваа група.⁴⁹ Неговиот експресионистички период, мешавина на претстави од стрип цртаните и уличните знаци, во ретроспекција, изгледа доста стимулативно и провокативно. Во 1965, презентирал група слики што предизвикале скандал: нивниот нов речник бил позајмен делумно од цртаните и од Волт Дизни, но вклучувал и чисто имагинативни креатури, шематизација на импулси и мемории кои доаѓале од најдлабоките искуства на детството.⁵⁰

Ерв Телемак, по еден екстремно брилијантен период кога создал платна со густина и исполнета експресија која обелоденила креативен темперамент од исклучителна моќ, го зацврстил својот јазик околу 1964. И покрај упростената тематска содржина, на неговите платна се чувствува драмата на насилството, која е засилена со примена на најразновидни облици на неповрзани слики кои потсетуваат и на раниот филм и на видови надреализам.⁵¹ Тој е преокупиран со идејата за френетичниот грч на живеењето, користејќи симболи, трајни и условени, слика усни со деструктивни функции, тела без екстремитети итн.

Чувство на мачнина донесува и Антонио Рекалкати кој во 1959 сликал пространство со метален сјај, без фактичко присуство на човечки лица,

⁴⁹ Рансињак имал двојна изложба кај La Rone и Le Soleil Dans la Tete во октомври 1963 која го издигнала на видно место. Биографскиот податок во неговиот каталог, мало ремек-дело со нескромна слобода, изразува тон на обележана кариера која се движела толку бргу од една фаза во друга што публиката немала никогаш време да се навикне на неговиот последователен стил (цитирано според: P. Hodin, et. al., *Figurative Art since 1945*, Gerald Gassiot Talabot „Everyday Mythologies”, Thames and Hudson, London, 1971, стр. 299).

⁵⁰ Информација на Гасио Талабо во J.P. Hodin, et. al., *Figurative Art since 1945*, Thames and Hudson, Лондон, 1971, стр. 298.

⁵¹ H. H. Arnason, *Istorija moderne umetnosti*, Jugoslavija, Beograd, 1975, стр. 605

но со разновидни податоци за неговото активно постоење – во сидовите, вратите, прозорците, подот. Подоцна, неговите гигантски, *übermensch-*овски фигури со замаглени физиономии носат нагласено натуралистичка облека која ги објаснува како двојни персоналитети во постојан внатрешен конфликт – во безуспешното бегање од себе и од светот.⁵²

Рекалкати заедно со Ај(л)о и Аројо ќе работат тимски. Една од нивните заеднички работи е илустрирање на Балзаковиот расказ „Една страст во пустина“ во 13 слики со сцени кои течат наизменично. Фабулата е за Наполеоновиот војник, изгубен во сахарската пустина, кој со црна пантерка склопува скарадно пријателство. Луцидни, смели, но лирски, динамични и ангажирани на општествено-морален план, овие уметници провоцираат вистина, се исмеваат на граѓанската психологија, на нејзиното руво и дух.⁵³ Во оваа интернационална група сликари (составена од Италијанец, Французин и Шпанец), Едуардо Аројо веројатно е најмногу повлијаен од младешкиот егзибиционизам, кон сатирички политички провокации и асоцијации, кои веќе јавно се констатирани: нему му е забрането да изложува во Шпанија каде што е роден. Аројо предлага сите илузии на нашиот свет да исчезнат, да се демистифицира тајната на животот и сликите, поприсутно и ангажирано да се живее, да се создаваат дела во кои сомнежот и стравовите на животот би се преплетувале и бескрупулозно би се прикажувале.⁵⁴

⁵² J. P. Hodin, *op. cit.*, стр. 288.

⁵³ Тие направиле уште една серија колективни слики посветени на рушењето на идолот на младите генерации, Марсел Дишан, чиј мит за најголем и најеклатантен бунтовник на новиот век е интерпретиран како деградација на личноста до официјалните великани на уметноста. Ова дело носи наслов „Живеј и дај умри“ или „Трагедијата на Марсел Дишан“ и се состои од 8 наративни платна. Во оваа секвенца од осум слики во кои Марсел Дишан е прикажан како е испрашуван и изложен на смрт од трио на силеции (убијци) кои ги претставуваат тројцата уметници, извршен е упад со копии, инсертирани во нивната секвенца, од најзначајните Дишанови дела („Акт“, „Невеста“, „Фонтаната“, „Големото стакло“ и др.). Сè било насликано во внимателен и апсолутно анонимен стил, со реализам кој провоцира гадење.

⁵⁴ Irina Subotić, *op. cit.*, стр. 42.

Друг италијански уметник, кој се издвоил од средината во Париз, е Валерио Адами.⁵⁵ Во сликите на Адами доста е нагласен надреалистичкиот елемент, а она што ги здружува со поп-артот е одлуката да се темелат врз окото на камерата, врз она што го регистрира филмот, а не визуелниот механизам на окото (или интерпретација на менталниот одраз на она што окото го бележи).⁵⁶

Жак Монори е автор што поседува чувство за аналоген развој на претставата. Растргнатоста отвора (пример е платното „Las Voyenses“) дијалектичка екстериоризација на објектот и рефлектирачки површини што тој ги користи за да ја акцентира психолошката клима на композицијата или да фиксира точка на тензија врз објектот. Еден од неговите најфасцинантни циклуси, полн со опсесивни реминисценции, бил посветен на култот на жената чии реални и симболични портрети се појавуваат како лајт-мотив; а подоцна со серијата „Убијци“, Монори постигнал неверојатна зрелост.

Швеѓанецот Ојвинд Фелстрем создавал неповрзани претстави со големи димензии кои коментираат, критикуваат или осудуваат современи естетски или политички вредности.⁵⁷ Во делата што биле изложени во павилјонот на нордиските земји на XXXIII Венециско биенале, во неколкуте серии наречени „Последна мисија на д-р Швајцер“, „Планетариум“, „Студена војна“ и други, Фалстрем применил подвижни елементи со магнетизирани полиња, во мешана техника на сликање со темпера и масло на метални и пластични плочи. Амбиентите составени од движечки полиптици го вовлекуваат – и физички – гледачот во овој свет и тој е поттикнат активно да учествува во подготвената игра. Промената на ситуацијата во елементите предизвикува смисла и значење на амбиентот, а секој новоизнајден аранжман укажува на можност за

⁵⁵ На Валерио Адами во 1970 година му е посветена изложба на големата ретроспектива во Musee de l`Art Moderne de la ville de Paris.

⁵⁶ Edward Lucie-Smith, *op. cit.*, стр. 276.

⁵⁷ Пример е делото „Последната мисија на д-р Швајцер“, 1964-66.

мобилен фокус. Во нивните облици кои моментално асоцираат на современи идоли (ликови од популарните романи, стрипови, филмови, списанија, шоу-актери, астронаути, манекени), Фалстрем на инвентивен и доследен начин искристализирал уште еден вид фигуративен израз.

Младиот Французин Марсијал Рејс, кој бил еден од добитниците на наградите на Венециското биенале во 1967, смело играл на жицата затегната помеѓу профаното и банално занаетчиско и индустриско производство на „убави предмети“ и уметничката сензибилност исполнета со здивот на времето и истенчен, современ вкус. И неговото сликарство е обоено со мазни фосфорни бои, дополнето со неонски светлечки цевки со треперлив сјај. Огромните, нереално големи, дееротизирани, дотерани портрети на убавици со сензуално тело зборуваат за преокупацијата на младите луѓе и за исклучителното влијание на рекламите, модните журнари и плакати, гигантски фотографии кои покажуваат повеќе одошто човековото око може да забележи.

Како последни ќе ги споменеме авторите на „слики на протест“⁵⁸: Шпанецот Геновез, Американецот Сол и групата „Кроника“. Темите на Геновез се: времето, толпата, смртта. Сè во нив е контролирано, точно, со мрачност и грда убавина кои се должат главно на неговиот начин на систематизирање на влијанието на драмата. Настанот се случува и тука е крајот. Сè што останува се неколку капки крв, неколку необјасниви траги.

Питер Сол, кој ѝ бил познат на француската публика и повлијаел врз некои од француските автори, ја одбира војната во Виетнам, на пример, или расниот проблем, како содржини кои биле третирани на многу личен начин: со претерани косини, издолжување на екстремитетите,

⁵⁸ Израз скован од Талабо, цитирано во: P. Hodin, et. al., *Figurative Art since 1945*, Gerald Gassiot Talabot „The painting of protest”, Thames and Hudson, London, 1971, стр. 300.

психолошки деформации, фаџијални дисторзии. Комплетен збир на симболи со претерано користење на: оружје, воени амблеми, пари (доларовиот знак). Неговиот моќен и раскошен хроматизам, слободните скици се еден вид страшлива радост која ја додава на хоророт, елементи на карневал кој ги меша (како во животот) со воените злосторства и бавното задушвање од угнетување.

Двајцата уметници што ја создале групата „Кроника“ во Валенсија, Маноло Валдес и Рафаел Солбес, иако Шпанци како Хуан Геновез, избрале поинаков јазик. Спротивно на мрачниот универзум на Геновез, тие ги изнесуваат на светлина проблемите, за да ги изразат ефектите, па дури и кога се систематизирани со двоен печат преферираат чисти линии и рамни бои на рекламирањето. Тие го цртаат својот субјект од препознатливата и чиста реалност: човекот е поставен во актуелни и секојдневни ситуации кои често содржат голема моќ на комуникација. Онаму кај што Геновез инсистирал на драма на човековата состојба, групата „Кроника“ преферира сарказам, чист судир на претставите и непосредност на дијалогот.⁵⁹

Во продолжение на оваа игра меѓу континентите од двете страни на Атлантикот – Америка и Европа, следува проследување на уште едно движење во рамките на Другата фигурација, кое иако не се смета за голем и инвентивен сликарски пристап, сепак значи многу како генерално во развојот на фигуративните уметнички правци, така и во структурирањето и обличјето на југословенската, па следствено и на македонската Друга фигурација. Станува збор за хиперреализмот, кој се развил во Америка, но отприлика во исто време уметници од сите страни на светот почнале да работат во сроден манир, па станал интернационален. Тој официјално влегол во уметничкиот живот во 1972 на изложбата „Документа V“ во Касел. И ова движење одново се раѓа како реакција на претходното – концептуалната уметност, која премногу

⁵⁹ J. P. Hodin, *op. cit.* стр. 300.

ја изгубила врската со делото како краен продукт, а нејзината интелектуална димензија го оддалечила од набљудувачот. Хиперреализмот ја користи фотографијата како предлошка која ја асимилира и ја вовлекува во сликарската структура. Иако сите хиперреалисти не работат со фотографија, таа е сепак во темелите на ова движење, во кое за основа на сликата се користи клише, фотографија или дијапозитив. Во секој случај, фотографијата треба точно да се ископира со боја, најчесто во маслена техника или акрил на платно. Фотографијата служи како обезличен извор за една неутрална визуелна претстава, па затоа и мотивите се најчесто банални: урбани пејзажи, улици и продавници со свои реклами, гробишта, автомобили, бродови, коњи, човечки фигури. Со ладен, тврд и суперостар поглед, тој репертоар се пренесува на сликата онаков каков што е, не се менуваат неговите значења и контекст, па така уметниковата активност се сведува на исклучителна техничка и занаетчиска вештина за да се постигне потполна веристичка илузија на стварноста.⁶⁰ Со појавата на хиперреализмот се поставило прашањето за релацијата меѓу визуелното и реалното и колку визуелното се исцрпува до максимум со користење на веристичко пренесување на она што камерата го регистрира. На тоа прашање хиперреализмот не нашол вистински ниту целосен одговор, иако тоа не му пречело да создаде една практика која повеќе личела на свет во огледало, одошто на реалност од живи и стварни луѓе. Со тоа што човекот го заменила машина, сликаната претстава станала поостра, но не и повистинита. Во сликарството на хиперреалистите: Ричард Естес, Ралф Гоингс, значајно место заземаат симболите на американскиот начин на живот: блескавите светлечки реклами, урбани знаци, големи и раскошни излози, брзи автомобили и мотори, надворешен сјај. Но тој така живописно обоен и чист свет не живее во овие слики – тие се ладни, тврди и замрзнати во сопствената техничка перфекција. Во односот на уметникот спрема стварноста, укината е разликата помеѓу објектот и сликата на штета на предметот, бидејќи тој е претставен вистинито, повистинито од вистинитото. Браќајќи се на иконичниот знак и техниката *trompe l'oeil*, хиперреализмот донесол нешто повеќе од

⁶⁰ Лазар Трифуновиќ, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, 1994, стр. 131-135.

реалноста, чиста илузија која во поширока смисла можеме да ја протолкуваме како антиидеологија бидејќи се наоѓа од онаа страна на културноисторискиот контекст. Така и дошло до парадокс: поради расцепот кој настанал помеѓу знакот и објектот и неспособноста претставувањето да се одвои од претставената стварност, овие дела понекогаш можат да донесат иреална и метафизичка атмосфера. Тоа во еден дел важи и за портретите на Чак Клоуз, иако тој на поинаков начин ја користи предлошката. Клоуз постепено ја зголемува фотографијата за да може во портретите да дојде до монументални размери (близу 3 метри). Тоа го покажуваат варијантите за Боб, а и други Клоузови студии кои на некој начин се коректура на стварноста. Тој почувствувал потреба за нив бидејќи во монументалните портрети од тој херметизам, во кој го туркала веристичката обработка, можел да излезе единствено со помош на неострини, заматувања или исправки на клишеата, што претставувало најголема можна слобода до која уметникот можел да дојде во хиперреализмот.

Ричард Естес рекол дека „фотографијата не му служи на сликарството како помошно средство, бидејќи сликарството е помошно средство за фотографијата“, што точно и во потполност го објаснуваат и сликите на Жан Оливие Икле во кои навистина е тешко да се одвои фотографијата од сликата. За да ја збогати таа монотона техничка инвенција и за да внесе во неа нова димензија, Икле тематски се насочил на гробишта, на бизарна и морбидна содржина која произвела обратно дејство, бидејќи уште повеќе ја нагласило монотонијата на сликата.⁶¹

Неоекспресионизмот⁶² (1970-1990), кој исто така е нераскинлив дел од другите фигуративни пристапи во уметноста, се развива во доцните 1970-ти години како реакција на концептуалната уметност и минимализмот, во 1980-тите станува доминантен стил на авангардната уметност, пред сè,

⁶¹ David Piper, *op. cit.*, стр. 500.

⁶² Синоним на неоекспресионизмот е терминот нова слика (New Painting), нови диви (New Wild) и трансавангарда (Transavanguardia).

во САД, Германија и Италија. Неоекспресионистичките слики се карактеризираат со груб, насилен пристап и враќање кон поконвенционални формати како штафелајни слики. Мошне често неоекспресионистичките дела содржат човечка фигура, но поретко се и апстрактни. Карактеристични се брзи потези на четката, контрастни и интензивни бои и дисторзиран предмет на сликање, надворешен цитат, преземање, но и врзување за некои свои сфери, делови од интимниот свет на уметникот (индивидуална митологија), симболи недоволно читливи. Сликата станува затворено шифрирано подрачје.⁶³

Стилот се појавил интернационално и бил следен од повеќе критичари како Акиле Бонито Олива и Доналд Каспит кои го детерминирале овој стил како ренесанса на традиционалните теми на себеекспресија во европската уметност по декадите на американска доминација. Се карактеризира со слободно движење по стиловите од минатото - стилски номадизам, црпи од разни извори, слободно ги склопува елементите во еден стил, еklektичен, ни ги открива инспиративните моменти од претходните епохи, ги прави очигледни со ироничен однос кон традицијата, но не води грижа за тоа дека една слика мора да има кохерентност на форма и содржина. Едни од порепрезентативните уметници, претставници на овој стил се: Георг Базелиц, Анселм Кифер, А. Р. Пенк – сите од Германија, Франческо Клементе, Енцо Куки, Сандро Кија – од Италија, Џулијан Шнајбел, Жан Мишел Баскијат - САД и други.

Франческо Клементе, на пример, во своите слики доловува човечки лик, чудовиштен, анимален. Читањето на овие слики не е едноставно. Тој работи со крајности: живот и смрт, фигури на маж и жена, мутанти, избличени фигури, еротика во гротескна форма. Енцо Куки и Сандро Кија се автори кои работат пејзажи со ново видување, внесуваат оган,

⁶³ Н. Н. Arnason, *History of Modern Art*, Prentice Hall, New Jersey, 2004, стр. 568.

пламенчиња, раздвижени фигури, зголемени, предочуваат индивидуална митологија.⁶⁴

Германските колеги ќе имаат поголем светски успех од своите италијански „претходници“. Предизвикот живот-смрт за нив е како да дојдат до поими за нивната проблематична и огромна историја на земјата и да се движат и понатаму со дигнитет, тотално свесни за проблематичното наследство, но нескршено и разрешено, за да направат уметност која ќе биде поразлична.

За Георг Базелиц, една од главните инвенции е да слика инверзија на своите ликови-портрети, свртени наопаку. Освен што користел класичен експресионистички јазик, тој го воведува човекот во видоизменета иконографија, фокусирајќи се на деформацијата, на моќта на субјектот и вибрантноста на бојата.

Анселм Кифер во севкупниот свој опус дебатира со минатото и адресира табуа и контроверзни прашања од блиската историја. Неговите дела се карактеризираат со мрачен, тегобен, речиси депресивен, деструктивен стил и се мошне често со голем формат. Пенг креира издолжени фигури, секој човек редуциран до шифра, поставени во група, мултиплицирани или единечни.

Њујоршкиот уметник Џулијан Шнајбел одново ги открил античките симболи на митот и вербата и ги презентирал со зрела трезвеност. Тој се обидува да ги слика своите страствени игри на сомот или на површини покриени со кршена керамика.⁶⁵

⁶⁴ Ibid., стр. 580.

⁶⁵ Ibid., стр. 589.

Со овие експозиции за наведените автори, го заклучувам овој преглед на најзначајните појави на друг фигуративен израз во светски рамки. Велам најзначајни во смисла на нивната важност, влијание врз развојот на Другата фигурација во Југославија, а потоа и во Македонија. Можеби прегледот е малку поопширен, но за еден ваков труд е од огромно значење за проследување на „природниот след“ на ликовни пројави, тенденции, стилови и вокабулари.

5.2. Примери од творештвото на уметниците од Југославија

Како и во другите делови на светот, така и во тогашна Југославија (Македонија во периодот помеѓу 1960 и 1990 година била дел од Југославија), ликовната уметност во текот на шеесеттите години на минатиот век почнува да зазема поинаква насока во правец на одново враќање кон фигурацијата (земајќи во обзир дека на оваа почва таа следи постојан континуитет), колку до некаде иницирана од дотогаш преобладавајќи апстрактната уметност и енформелот, толку и повлијаена од општите случувања во уметноста во светски рамки (со информации и изложби на странски уметници во југословенските центри, активност која е многу динамична во споменатата деценија), а секако и од општата променета клима на општественото суштествување. Шеесеттите се далеку од „романтични, топли“, а многу повеќе „немирни и растргнати“ години⁶⁶, со јазолна точка во 1968 година кога климата станува сè пополаризирана и поконфликтна во секој поглед: генерациски, политички, социјален, културен, па дури и уметнички. Уметничките процеси на шеесеттите се одвивале во онолкувајќи распон на слобода на изразување за која самите уметници успеале да се изборат, но која политичката клима на моментот им ја дозволувала стегнувајќи ги само повремено со „цврста рака“ (како во кампањата против

⁶⁶ Зборовите во знак наводници се, всушност, сеќавање на еден белградски уметник за педесеттите години како „романтични, топли, немирни и растргнати...“ во: M.B.Protić, *Nojeva barka*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1992, стр.307.

апстрактната уметност во почетокот на 1963 и говорот на Тито), а значително почесто привидно благонаклоно толерирајќи го сето она што се одвивало во тогашната уметност под плаштот на нејзината привидна автономија.

Глобалните уметнички правци, во насока на појава на други фигуративни ликовни јазици, на ова подрачје стигнале со различна динамика и имале различен распон на одвивање и секогаш на поинаков начин, па дури и поединечни типични изразни јазици изостанале (се појавиле подоцна или воопшто не се појавиле), за што постојат реални причини во општествените и во психолошките predispozicii на средината, а други доживеале интензивен развој. Но, во своите важни контури, југословенската уметност од средината на седмата деценија стои во знакот на вкупната проблемска ситуација по енформелот, ситуација што е заменета со други фигурации, а сосема повремено и настрана од водечките уметнички текови ќе се јават и поединечни ставови во духот на неоконструктивизмот и кинетичката уметност.⁶⁷

При следењето на развојот на другите видови фигурација во Југославија, неминовно треба да се земат предвид фигуративните уметнички дела од непосредното минато, како во поглед на содржината, така и во поглед на стилските решенија. Очигледна е блиската, па дури на моменти и неразделивата спојка на некои од претходните правци како експресионизмот и надреализмот со новите видоизменети облици на модернистичка фигурација (новиот реализам, хиперреализмот, поп-артот, наративната фигурација). Новите навраќања на експресионизмот и надреализмот се преземени, пред сè, од постарата генерација уметници кои први го најавуваат радикалниот дисконтинуитет (покажувајќи „непослушност“ на енформелот). Миодраг Б. Протиќ пресвртот го лоцира во 1951 година, со историската изложба на Петар Лубарда (1907-1974), кој во четвртата деценија минал низ поетската фигурација, а потоа се свртел кон црногорската историја и епскиот предел, сведувајќи ги на

⁶⁷ Ješa Denegri, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1995, стр. 15.

силно обоена „црногорска метафора“. Фигурата е динамично претопена во боја, материја, ритам, а делото добило на полност и симболичност, благодарение на преобразувањето на предметот во нешто повеќе или помалку од самиот себе.⁶⁸ Во рамките на претставниците на постарата генерација секако треба да се спомне и Крсто Хегедушиќ (1901-1975)⁶⁹, чиј пластично артикулиран опус со теми од војната, апсурдот, катастрофата, протестот и катарзата одговараат и на денешните морални дилеми и уметнички реалности: многу искуства од енформелот до новиот реализам и хиперреализам функционално се применети и органски вткаени, со што ја зголемуваат нејзината полност. Тој ја претставува напнатата тишина на градските и приградските средини со драматичен колорит, а трагизмот е монументален: во распон од фашистичките концентрациони логори, бесилки, стрелање, води по кои, како скулптури од гипс, пловат труповите на убиените.

Габриел Ступица (1913-1990) е уште еден автор, кој иако хронолошки твори порано, сепак е особено значајна индивидуа во насочувањето на ликовниот израз кон поинаквите форми на фигуративен пристап. По фазата со темни мртви природи и изострени психолошки портрети, тој влегува во „бела ништовност“, во меланхолија и осаменост, придружена со невести, служејќи се со средствата на крајно суптилизирани и интелектуализирани „инфантилизам“.⁷⁰ Кај него е карактеристичен спојот на новиот реализам и експресионистичкото третирање на фигурата. Материјалните детали, како што се делови на тантела, слики, букви од весници или цели страници, добиваат значење на нагласена естетска вредност, со што тие, всушност, се спротивставуваат на новиот реализам и на можноста сликите да укажат на присуство на грубата реалност.⁷¹ Од претставниците на постарата генерација, секако треба да се споменат и

⁶⁸ Miodrag B. Protić, *Slikarstvo XX veka*, Jugoslavija-Spektar-Prva književna komuna, Beograd, Zagreb, Mostar, 1982, стр. 53.

⁶⁹ Според тематиката на обработка и палетата, Протиќ го сместува во северњачката, картезијанска струја на новиот експресионизам (cf. Miodrag B. Protić, *op. cit.*, стр. 55).

⁷⁰ Miodrag B. Protić, *op. cit.*, стр. 54.

⁷¹ Aleksa Čelebonović, “IV Beogradski Trijenale jugoslovenske likovne umetnosti 1970”, katalog, MSU, Beograd, стр. 14-15.

Иван Табаковиќ (1898-1977), творејќи во границите на фантазијата и хуморот; потоа Мило Милуновиќ (1897-1967), Франо Шимуновиќ (1908-1995) и др.

Бројни се и припадниците на повоената генерација кои, најавувајќи и самите прекин, во рамките на фигуративното споиле неколку историски и сопствени искуства. Едни се свртени кон митот, одредено културно поднебје, традицијата (Младен Србиновиќ, Богољуб Ивковиќ, Лазар Вујаклија, Кијар Мешко, Тахир Емра); други кон егзистенцијални искази, трагизмот на човековата ситуација во интервали помеѓу светските катаклизми (Љубо Иванчиќ, Петар Омчикус, Милош Бајиќ)⁷²; трети кон историската структура на настани, феномени и разбирање на минатото (Мерсад Бербер, Кијар Мешко, Никола Гвозденовиќ, Младен Србиновиќ); четврти кон баналното, секојдневно опкружување на индивидуата (Бојан Бем, Живко Ѓак, Душан Оташевиќ, Франц Новинц, Исмет Муџезиновиќ, Радомир Рељиќ, Владимир Величковиќ, Јанез Берник, Крсто Хегедушиќ, Војо Станиќ, Нивес Кавуриќ-Куртовиќ)⁷³; петти се обидуваат со помош на хумор и извесна дистанца, а често и без неа, да се вклучат во регистрите на денешната урбана цивилизација (Оташевиќ, Хегедушиќ).

Уметници што се занимаваат со новите видови фигуративен експресионизам се: Кавуриќ-Куртовиќ, Рељиќ, Зоран Павловиќ, Муџезиновиќ, Никола Гвозденовиќ-Гвоздо. И Миќа Поповиќ, по енформелната фаза, околу 70-тите се вклучува во тековите на новата фигурација, осврнувајќи се на концептот на веристички мртви природи и фигури, нагласувајќи ја тактилноста на насликаните предмети со помош на асамблажната техника, релјефот.

⁷² Miodrag B. Protić, *op. cit.*, стр. 54.

⁷³ Sonja Abadziewa Dimitrova, (предговор) *Contemporary Yugoslavian Art*, Ethniki Pinakothiki, Alexander Soutzos Museum, Athens, May 9-June 12, 1977, стр. 19.

Улогата на Радомир Релиќ (1938-2006) е една од клучните во настанувањето на појавата, која зависно од различните критички именувања се обележувала со термините како што е нова фигурација. Тој е наклонет кон фигурација од наративен тип и е автор кој преку сè што му се случува во хрониката на секојдневното постоење изнесува на виделина глетки на една интимна нарација во чие средиште е секогаш и готово единствено самиот нејзин творец, сликар преобратен во ликовите што ги слика. Како приврзаник на нарацијата, Релиќ обрнувал големо внимание и на називот на делата велејќи: „Важно ми е сликата или цртежот да носат наслов кој е патоказ за духовната димензија, за метафизичката бајка“⁷⁴. Фигурите и предметите во сликите на Релиќ не се конкретни појави, туку шифрирани ликови и нешта или знаци кои не е можно да се поистоветат ниту со некого, ниту со нешто.

Кај сликарката Нивес Кавуриќ-Куртовиќ (1938-2016) има типична дезинтеграција на формалните вредности извршена првенствено на планот на сижето, за да го гарантира одново, низ апстрактно композирање, единството на сликата. Фигуралните мотиви кај Кавуриќ се поддржани со низа детали на реалистички предмети, т.е. со материјално присуство на делови од предмети, во што е блиска до Ступица, а од друга страна, пак, самите содржини, кои се многу важни за смислата на нејзините слики, повеќе ја поврзуваат со фантастичната уметност со надреалистичко потекло.⁷⁵

Драгош Калајиќ (1943-2005)⁷⁶ меѓу првите заоѓа во поднебјето на поп-артот служејќи се со нарација и знаците на урбаниот свет. Кај него не е

⁷⁴ Терминот „метафизичка бајка“ според Ј. Денегри е сосема адекватен за обележување на видот на нарацијата со која се служел Релиќ во своето сликарство.

⁷⁵ Aleksa Čelebonović, op. cit., стр. 15.

⁷⁶ Калаиќ е еден од протагонистите на белградската нова фигурација, а воедно и критичар и уште повеќе идеолог покрај чие дејствување во единството на практиката и теоријата се врзува терминот *нова фигурација* на шеесеттите. Тој е автор на изложбата „Нова фигурација – шеесетти и континуитет“, одржана во март 1984 во Павилјонот на Цвијета Зузориќ во Белград. На оваа изложба се презентирани дела на Радомир Релиќ, Оља Ивањицки, Душан Оташевиќ, Предраг Нешковиќ, Слободан Машиќ (дизајнер),

само во прашање средството на изразување кое се врзува со фотографија, плакати, сеќавања од филмовите, туку и самите теми на неговите слики одат директно кон продолжување на перцепцијата која потекнува од самиот печат и водат кон негово коментирање. Во прашање е ангажиран уметник чии дела во Италија се наречени „протестна уметност“, со оглед на тоа дека се директно поврзани со проблемите на егзистенцијата, онакви какви што се манифестираат во политичкиот печат.⁷⁷

Душан Оташевиќ (1940) сликата ја претвора во релјеф, пластички изграден предмет полн со хумор и лиризам. И неговата уметност е во знак на протест, но таа е доста сублимирана во изборот на фигуралните елементи така што само ретко може да се смести во рамки на непосреден протест. Како некоја латентна добронамерност да го спречува овој уметник гласно да викне против она што му пречи.⁷⁸

Други уметници што творат дела окупирани со секојдневјето, уличната иконосфера и влијанието на масовните медиуми се: Живко Ѓак (1942-2011)⁷⁹, Предраг Нешковиќ (1938)⁸⁰ и Бојан Бем (1936).

Овој репертоар на фигуративното го заклучуваат: Херман Гвардијанчиќ (1943), Метка Крашовец (1941), Змаго Јерај (1937-2015), Милан Блануша (1943) и др. со своите фотореалистички, хиперреалистички и неоромантични платна.

Славко – Сашо Мишиќ, Живко Ѓак и Мишо Чоловиќ, а секако и негови дела. Кога ги работи делата во духот на новата фигурација, тој живее во Рим каде што е поддржан од италијанскиот критичар Криполти. (информација од Ješa Denegri, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti, Modernizam šezdesetih: kraj enformela, obnova pretstave i obnova forme*, Svetovi, Novi Sad, 1995.

⁷⁷ Aleksa Čelebonović, *op. cit.*, стр. 15.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ За Живко Ѓак е карактеристично добронамерно толкување на појавите во животот кои не се од политичка природа, туку продираат во односот меѓу индивидуите, особено во љубовта.

⁸⁰ Нешковиќ подоцна ќе почне да истражува во рамките на боди-артот.

Гореспоменатото влијание на надреалистичното и фантастичното и неговото ново руво и интерференца со обновениот репертоар на фигуративноста, исто така, треба да се нагласат. Првите најави на фантастичното и ониричното се поврзани со имињата на Миљенко Станчиќ во Загреб, Марко Шуштаршиќ во Љубљана, Милан Поповиќ и особено, Дадо Ѓуриќ, Леонид Шејка, Љубо Поповиќ, Владимир Величковиќ и „Медијала“ во Белград.⁸¹

Дадо Ѓуриќ (1933-2010), денес сликар со светска репутација, почнал кон раните педесетти години, со помош на ренесансната, академска техника, да го фиксира пандемониумот на својата визија (проклети градови со кукли и вртешки), своевидна цинична историја на распаѓањето. Основна тема што ги придвижува неговите слики е смртта која извира од планините, од куќите, од билките, која се наоѓа во животните и луѓето, што го наведува овој уметник целата природа да ја види во антропоморфни облици. За него целиот живот е перманентно умирање во кое има и притисок од минатото и бесперспективен поглед кон иднината, а најмалку самиот момент на смрт во некои одредени координати.

Стремежот кон интегралното и притоа, фантастичното првенствено се идеологијата и уметноста на „Медијала“, група која во 1958 ја основале неколку млади сликари и есеисти: Леонид Шејка, Миро Главуртиќ, Оља Ивањицки, Синиша Вуковиќ, Светозар Самуровиќ, Милиќ Станковиќ, Милован Видак, Љуба Поповиќ и Владимир Величковиќ.⁸² Теоретичарите на „Медијала“, Миро Главуртиќ и Леонид Шејка, објавиле повеќе програмски текстови, така што тоа, по белградскиот надреализам од 1929-1932, е група со најмногу, а честопати и најсериозни, пишани

⁸¹ Миодраг Б. Протиќ, *Сликарство и вајарство XX века*, www.rastko.org.yu; http://www.rastko.org.yu/isk/isk_22_c.html#Тос412460600; Септембар 1997, [пристапено на 28.10.2006].

⁸² Карактеристично е дека повеќето не се од Академијата: Шејка, Вучковиќ и Величковиќ се архитекти, Самуровиќ е правник, а Главуртиќ писател.

документи. Шејка (1932-1970), како сликар на границата на можното и неможното, го сугерира поднебјето на собраните интелектуални маѓепсаности со кои дишат неговите кнежевски ентериери и тераси, неговите „соби на дофат на вулканот“, со стари столови, мапи, кристали, планетариуми, холандски лустери, песочни часовници, шарени камени подови, небо и крива река во прозорец.

Притоа бара „скриено значење на нештата, предметите и појавите“, истоветност и различност на нивниот надворешен и внатрешен идеален геометриски облик. Од тој свет Шејка, пред смртта, ќе прејде во бели, чисти пространства на своите „губришта“.

И во делата на Љуба Поповиќ (1934-2016) исто така се сублимирани проблемите на човековата егзистенција во нејзиното временско траење. Фигурите на неговите композиции се во перманентна метаморфоза. Како да влечат оптоварувања од далечното минато и како да преминуваат во некое мистериозно минато, во еден свет кој не познава траење и смрт, како што е случајот во реалноста, туку само преобразба под влијание на психата на секој поединец.⁸³ Нему прецизниот дескриптивен цртеж му служи како основно средство, за да ја соопшти приказната што поимпресивно.

Со слична интонација, делото на Владимир Величковиќ (1935), како продорна метафора на опасноста и злото, почива врз измислениот и полуизмислен мотив во валерската сугестија на просторот. Мотивите понекогаш се застрашувачки, така што сликата атакува повеќе со нивна помош (остро осветлено мртво дете во мртвечки црн сандак) одошто со пластичната структура; понекогаш, пак, како кај Љуба Поповиќ, зафатени се со „расцветано“ распаѓање. Со развојот токму на оваа тема, Величковиќ преоѓа од сферата на „Медијала“, односно неонадреализмот,

⁸³ Aleksa Čelebonović, op. cit., стр. 15-16.

во сферата на новата фигурација која ќе биде особена за неговиот подоцнежен, париски период.

Тука сметаме дека треба да го заклучиме поглавјето за југословенските фигуративни и новофигуративни тенденции и нејзините најзначајни претставници кои со својот општествено-политичко-географски контекст извршиле директно влијание врз развојот на македонската Друга фигурација.

6. ФИГУРАЦИЈАТА ВО МАКЕДОНСКОТО СОВРЕМЕНО СЛИКАРСТВО ДО 1960

Македонската ликовна уметност почива, пред сè, врз искуствата на богатата средновековна традиција, на црковното сликарство, на фрескоживописот и иконописот. Византискиот и поствизантискиот период во Македонија бележат исклучителни стилски примери и насочувања во обработката на религиозните сцени и претстави, кои најчесто ги следат канонските правила, но има и исклучоци кои се сметаат за уникатни и единствени во светот. Сепак, тоа е единствената подлога врз која се гради модерниот ликовен израз⁸⁴ чии почетоци се наоѓаат некаде во последните години на XIX век, кога последните македонски зографи Димитар Андонов Папрадишки (1859-1954) и Ѓорѓи Зографски (1871-1945) почнуваат да сликаат и профани теми. Предмет на обработка во нивните световни дела се портрети, пејзажи, како и сцени од македонското тешко секојдневје (зулумите на Турците, на пример и др.). Ликовната обработка сè уште ги носи карактеристиките на црковното сликарство како стегнатост и неприродност во претставувањето на човечките и животинските фигури, рамното нанесување на бојата, едноставното организирање на композицијата итн.⁸⁵

Дури во втората и третата деценија на XX век започнува активноста на првите образувани македонски ликовни уметници Михајло Шојлев (1887-1972), Димитар Пандилов Аврамовски (1899-1963), Лазар Личеноски (1901-1964) и Никола Мартиноски (1903-1973).

⁸⁴ Македонскиот модернизам се гради без никакви искуства сродни со природниот стилски след во Европа, како на пример, ренесансата и барокот.

⁸⁵ Види повеќе кај: Антоние Николовски, *Македонските зографи од крајот на XIX и почетокот на XX век: Андонов, Зографски, Ванѓеловиќ*, Републички завод за заштита на спомениците на културата, Скопје, 1984.

Македонската модернистичка уметност, иако доцни во однос на светските уметнички токови, пред сè, поради тешките историски услови и премрежја низ кои поминува македонскиот народ, сепак постепено почнува да го фаќа чекорот, притоа нудејќи одредени ликовни решенија и концепти во кои има големо влијание од светската уметност, но и од традицијата и медитеранскиот културен контекст.

Во таа смисла, и првите образувани уметници, кои се здобиле со поуки во ликовната уметност низ ликовни академии и школи во Софија, Белград, Букурешт и преку специјализации во „меките“ на уметноста, како Париз, ќе создаваат дела во кои оддишува комбинацијата на наученото, виденото, сознаеното, со националното, локалното, традиционалното.

Македонските уметници ќе се испробаат во различни фигуративни уметнички стилови до 1960-тите, во зависност од нивната школа, влијание, интерес, предиспозиции, но тенденции кои ќе го повлијаат текот на другиот фигуративен израз во македонската модернистичка уметност се: експресионизмот, кубизмот и надреализмот (со сите нејзини варијации). Токму затоа во хронолошкиот преглед на македонски автори (и појави) кои до седмата деценија се занимавале со фигуративно сликарство, кој следува во овој труд, поопширно се обработени оние автори кои, според мене, имале најголем удел во претставата за македонската фигурација од првата половина на XX век, а другите се само базично споменати, тенденциозно следејќи го историографскиот метод на истражување. Можеби прегледот е преинформативен, но сметам дека како таков ќе даде добар вовед во случувањата во македонската уметност од втората половина на XX век.

Во творечкиот опус на Михајло Шојлев се следи одреден академски реализам; Димитар Пандилов Аврамовски создавал дела со импликации

на импресионизмот, предадени преку едно интимистичко доживување на секојдневни мотиви и пејзажи; а Лазар Личеноски, кој по завршувањето на Уметничката школа во Белград, ќе добие поуки од Андре Лот во Париз, ќе создаде дела во кои ќе има влијание на експресионизмот, но и кубизмот, главно предаден преку неговиот конструктивизам и робусност во третманот на човечкото тело.

Никола Мартиноски заслужува посебно внимание како клучна подоцнежна референца, ако се земе во обзир темата на овој магистерски труд⁸⁶, бидејќи неговиот ликовен опус претставува затворено поглавје само по себе. Неговиот специфичен тип фигурација, во кој тематски доминираат човечки фигури главно од пониските социјални слоеви, претставува една специфична интерпретација на повеќе стилови (реализам, експресионизам, кубизам, стилот на париската школа - Модилјани, Сутин, Утрило, симболизам од една страна и традиционалното, византиската иконографија од друга страна) со одличен цртеж, мошне ослободен ликовен ракурс за тоа време и изострена слободоумност кои му даваат печат на ликовен ерудит. Мартиноски создавал творештво кое, иако било позитивно оценувано од критиката, се косело со стандардите за прифатлива уметност на тогашниот режим (без оглед дали станува збор за период пред војната на Кралството Југославија или за време и по војната, т.е. периодот на агит-пропот и на Резолуцијата на Информбирото, со кој се протежирала и принудувала соц-реалистичка ликовна лексика).

Од една страна, акцентот го ставаме на портретните претстави (вклучувајќи ги и многубројните мајки со дете), а од друга страна групните композиции на свадби, игри, оргии. Неговиот ликовен

⁸⁶ Во контекст на приложениот наслов на делот: „Фигурацијата во македонското современо сликарство до 1960“, а во согласност со темата на магистерскиот труд, за да не прерасне ова поглавје во кратка историја на македонската ликовна уметност до 1960 (бидејќи речиси сите уметници дотогаш на ваков или онаков начин ја допреле фигурацијата), ќе обрнам поголемо внимание на одредени имиња кои според мое мислење ќе дадат особен придонес кон мапирање и хронологија на развојната нишка на фигуративниот ликовен идиом.

интимизам е предаден преку начинот на деформација и „дрска дисторзија“⁸⁷ на ликовите и телата, моќта за прикажување на блискост-интимност, но и одбојност, т.е. со еден збор, успешност во пренесувањето на карактерноста на претставените ликови. Во својот циклус „Мајка со дете“, кој го започнал уште пред 1941 година, Мартиноски го преточил „рафинираниот сензуализам“ на Модилјани - согледан во маниризмот и издолженоста на ликовите и вратовите, а и во „празните“ очи, комбиниран со одредена иконовидност како реминисценција од византиското културно минато, која може да се предочи преку композициската поставеност и сродноста со мотивите на Богородица и Христос. Покрај овие појдовни карактеристики во многубројните претстави се вмешани експресионистички, симболистички и кубо-конструктивистички белези, кои се отсликуваат преку бојата и начинот на нејзиното нанесување, преку извиената и дисторзирана форма, како и во одредена симболична монголоидност на предадените ликови. Одредени „мајки со дете“ се одликуваат со здржаност и „класична“ портретна поставеност, а во други послободни, вметнува и елементи на игривост, инкорпорирани во извиената неприродна положба на детето, а во други внесува и одредени еротски елементи.

Друга група дела кои се одликуваат со колористичка и форматска френетичност, нагласен експресионизам (сроден на оној на Кислинг и/или Грос) или, од друга страна, матисовска симболичност, полетност, игривост и „паганска еротичност“, „џакометиевска“, надреалистичко-експресионистичка гротескност и стапчестост во претставата на човечките фигури, а и „поинаква“, од дотогаш практикуваната, композициска и просторна организираност на мотивот се претставите на свадби, сцени од кафеани, шахисти, потресни сеќавања на земјотресот (по 1963), идилични сцени во природа итн. Станува збор за интересни композициски солуции, во кои доминира мноштвото претставени фигури, кои издолжени или деформирани, со својот нагласен колорит, го акцентираат културно-социолошкиот дискурс во делата на Мартиноски,

⁸⁷ Б. Петковски, *Никола Мартиноски (1903-1973) (предговор)*, Ликовен салон на МАНУ, ноември 2003.

пренесувајќи една искривоколчена физиономија од смеа и човечки крик (карактеристични за кафеанските претстави, свадбите и сеќавањата од земјотресот). Во другата група, пак, Мартиноски со помош на виртуозноста на својот фуриозен и брз цртеж, главно сведен на емотивен и експресивен трансфер на идеи, создава одредени надреално-фантастични решенија, во кои покрај играта и лежерноста, присутен е и еротскиот момент (виден во голем број цртежи и слики во кои обработува групни сцени во природа или егзибиционистички оргии, момент присутен и во текстуално-документираниот ѕидни фрески, денес уништени).

Мартиноски, за време и по војната, создава неколку слики и цртежи во кои има карактеристики на наложениот соц-реализам (сцени со партизани, ранети борци и др.), но тој со својот немирен дух и исклучително индивидуален ликовен стил бил еден од главните поборници и виновници за уривањето на социјалистичкиот реализам.⁸⁸

Вангел Коџоман (1904-1994) е, хронолошки, следниот образован уметник, кој во својот творечки опус главно ќе се занимава со портрети и пејзажи. Во поглед на стилските преокупации, и Коџоман, како и многу други, ќе се испроба во повеќе правци, почнувајќи од академските поуки и академскиот реализам, преку импресионизмот и постимпресионизмот, па футуризмот, надреализмот, сè до некоја послободна асоцијативност, но една од тенденциите која може да се прогласи за поврзувачка нитка и карактеристика на неговото творечко искуство се кубизмот и конструктивниот приод во решавање на композицијата.⁸⁹

⁸⁸ Види повеќе во: Б. Петковски, *Никола Мартиноски*, Македонска книга, Скопје; Б. Петковски, *Никола Мартиноски*, Уметничка галерија Скопје, Скопје, 1997; В. Величковски, *Никола Мартиноски*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2003.

⁸⁹ Види: Љ. Дамјановска, *Вангел Коџоман*, МСУ, Скопје, 1976; В. Величковски, *Вангел Коџоман*, Македонска книга, Скопје, 1986; В. Величковски, *100 години од раѓањето на Вангел Коџоман*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2004; Љ. Дамјановска, *Вангел Коџоман*, Гурѓа, Скопје, 2004.

Тома Владимирски (1904-1971) и Љубомир Белогаски (1911-1994) се преостанатите сликари, претставници на предвоената генерација. Обајцата се занимаваат со претставувачка уметност – разни видови реализам (пејзажи, мртви природи), но човечката фигура е само повремено третирана, таа не доминира (со исклучок на некои ретки дела кои обработуваат соц-реалистички теми, портрети или фигури во урбани или градски мотиви). Кај Владимирски доминира одредена стилизација на формите (блиска до Утрило)⁹⁰ во мртвите природи и пејзажите, а портретните претстави се одликуваат со тврдост и здржаност, додека Белогаски обработува дела во кои прозвучува интимистичкиот реализам, со деликатен колорит и лирско чувство, за да стане подоцна препознатлив по циклусот пејзажи, третирани „конструктивистички“ (слично на Сезановата постапка)⁹¹, а најголем придонес дал во акварелното сликарство.

За време на НОБ (1941-1944), и покрај неподносливо тешките услови за дејствување на македонските уметници, а уште полошо за преземање на нови ликовни предизвици и слободен израз (тешкотии предизвикани со репресалии и прогони спроведувани со мошне силна пропаганда за уништување на националното чувство и духот), сепак некои од уметниците и успеваа да земат учество на групни изложби, а други во овој период го завршуваат и своето ликовно образование, како, на пример, Борко Лазески (1917-1993)⁹² и Димче Протугер (1920-1995).

⁹⁰ Б. Петковски, *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981, стр. 23.

⁹¹ В. Величковски, *ДЛУМ - 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996, стр. 70.

⁹² Иако Лазески започнува со својата ликовна активност пред војната (изработил цртежи и графичка мапа со мотиви од тешкиот труд на малите луѓе и охридските рибари – Б. Петковски, *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989, стр.99), сепак, неговиот вистински ликовен придонес се случува по војната, а особено по враќањето од Париз, 1948 година.

По 1945 година во Македонија, како и во рамките на Југославија, почнува да се чувствува моментот на обнова и чекор напред.⁹³ Се случува подем во сите домени на општественото суштествување, па и во уметноста и културата, што се следи преку основањето на низа културни установи и институции како: Школата за применети уметности (1945), Друштвото на ликовни уметници на Македонија (1946), Уметничката галерија (1949) итн. Во овој период и во периодот што ќе следува, на полето на развојот на ликовната уметност, ќе се наметне една нова физиономија, која е произлезена од општествените услови и од новото реструктурирање во социјалистички систем, а тоа е естетиката на уметноста на НОВ и Револуцијата која требало да ја овековечи повеќегодишната херојска борба со окупаторот. Буквалната задача која им била сервирана на уметниците како дневна политика, со ограничен тематски репертоар и неослободеност во изразната мисла, не била дочекана со широки раце од страна на уметниците. Овој период на Резолуцијата на Информбирото (1945-1948) може да се следи некаде до 1950 година (иако неговите одблесоци се чувствуваат и подоцна) и во него се создадени дела што ги следат (повеќе или помалку) стандардите на социјалистичкиот реализам (Мартиноски, Личеноски, Пандилов, Владимирски, Лазески, Протугер). Темите што овие уметници ги обработуваат (покрај продолжување на одредени содржини карактеристични за нивното предвоено сликарство) главно се сцени со партизани, ранети борци, мотиви од обновата на земјата како работни акции, ударници, мајстори, а и портрети на истакнати политички или револуционерни личности. Покрај интенцијата ова сликарство да провејува со силна ангажираност и наметливост (од типот на мексиканската мурална уметност посветена на револуцијата или, пак, Пикасовата „Герника“, а најмногу рускиот, па и германскиот херојски соц-реализам) ретки се примерите на таков творечки набој.

⁹³ Во периодот по Втората светска војна и Револуцијата, во Македонија се случуваат длабоки промени, изразени со еден драматичен и немирн тек на измени во сите материјални и духовни структури, бидејќи Македонија за првпат била ослободена политички, економски, национално и културно (Петковски, *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981).

Во тој контекст, најдоминантна фигура е Борко Лазески кој со своето монументално сидно сликарство, изработено во духот на посткубизмот и конструктивизмот, со епитет - „кубистички ораториум“, како што вели Ото Бихаљи Мерин, останува еден од најзнаменитите претставници на постсоц-реалистичкото монументално ангажирано сликарство (кое третира мотиви од македонската подалечна и непосредна историја - Илинден, НОБ, херојство, борба, победа) во Македонија од почетокот на шестата деценија⁹⁴ (заедно со подоцнежните сидни мозаични комплекси на Петар Мазев и Глигор Чемерски, во Спомен-костурницата во Велес, ангажман на првиот и Споменикот на слободата во Кочани, на вториот споменат уметник).

Лазески, поради комплицираните воени и економски услови, се образовал комбинирано, на Академијата во Белград го отпочнал своето високо образование, а го завршил на Академијата во Софија. Една од клучните улоги за неговиот иден творечки развој ја имал професорот од белградската Академија, Мило Милуновиќ, во поглед на „нагонот за монументалноста‘ како и респектот кон Византија“⁹⁵, но и искуствата и поуките со кои се здобил во ателјето на Андре Лот во Париз за време на специјализацијата од 1945 до 1948⁹⁶, особено во геометриското, конструктивистичкото и посткубистичкото решавање на содржината. Севкупниот творечки опус на Лазески, во кој може да се почувствува

⁹⁴ Лазески за време и по војната (во периодот на Информбирото и диригираната уметничка политика) ќе создаде дела кои ја носат интонацијата на соц-реализмот, но особено по враќањето од Париз - 1948, ќе биде една од главните личности која ќе земе главен удел во „осовременувањето“ и либерализацијата на уметничката експресија, пред сè, видена во стилските одлики, а не во содржината, бидејќи нему како на активен учесник во НОБ и Револуцијата, оваа тематика му била блиска. Уште еден клучен момент за него е учеството во групата „ДЕНЕС“ (1953) која се оформила како хетерогена група (составена од сликари, скулптори и архитекти) чиј постулат бил стремежот кон слобода на ликовниот израз, но и тенденција кон обединување или синтеза на уметностите. Поаѓајќи од оваа референца, Лазески направил одличен спој на сликарството и архитектурата, преку монументалното сликарство изразено во фреско-техника, мозаик или витраж.

⁹⁵ Соња Абациева Димитрова, *Борко Лазески*, Македонска книга и Музеј на современата уметност, Скопје, 1979, стр. 11.

⁹⁶ Покрај посетата на ателјето на Андре Лот, Лазески во Париз ќе се здобие со поуки и во областа на фрескоживописот, мозаикот и витражот, кои ќе остават неизбришлива трага во поглед на сфаќањата на Лазески за јавната функција на уметноста во социјалистичкото општество.

провејување и на полирски стилски одлики, како и влијание од поуките по изработка на витраж, сепак, доминантно се поврзува со индивидуален тип геометричност и конструктивност во третманот на човечката фигура и непосредната околина во која е таа поставена.

Еден од најзначајните придонеси на Лазески е изработката на монументалната „Фреска за НОВ“, за жал, уништена во земјотресот 1963 година, која ја работел од 1951 до 1956 година, а била изведена во Старата железничка станица во Скопје (денешен Музеј на град Скопје). Хоризонталноста на местоположбата му наложила на Лазески еден епско-наративен пристап кон транскрипцијата на темата, предадена во 7 одделни сцени⁹⁷. За оваа фреска, Лазески создал голем број скици, подготовки и картони, преку кои може да се проследи развојот на уметниковата мисла, до финалниот продукт. Стилски, оваа фреска оддишува со една силна геометричност и конструктивност во изградувањето на човечките претстави, дводимензионален пристап и создавање илузија за просторност со помош на фризови, каскадна поставеност на лиците и преклопувања.

Спротивно на формалната експресивност, колоритот е ограничен и главно сведен на позагасита гама на бои, од костенливо-црвено, кармин ќерамидово, темноокер, згаснато жолто, преку пасажите на маслиново зелено и деликатни виолетови, сè до сиво-сино, најчесто употребувано за изведување на сенките⁹⁸. Впрочем, за ваквата колоритна определеност Лазески ќе биде и најмногу критикуван, но очигледно формалните карактеристики за авторот ја имале главната улога.

И Димче Протугер се образова за време на војната, но во тие години и во периодот по војната активно ќе земе учество во ликовниот живот. Во овие години насликал неколку дела на тема НОВ и национална историја, кои се одликуваат со стилизирана-декоративна симболика, а во

⁹⁷ „Доаѓањето на агресорот“, „Стрелиштето“, „Дрвото-Феникс“, „Повикувачот“, „Судирот“, „Жртвите“, „Победата“.

⁹⁸ С. Абациева, *op. cit.*, стр.27.

наредниот период едни од најдоминантните содржини ќе му бидат пејзажи (селски и градски) и мртви природи. Со појавата на апстракцијата (втора половина на педесеттите и почетокот на шеесеттите), Протуѓер ќе креира дела во тој правец.

Во 1955 година се оформува уште една ликовна група, наречена ВДИСТ, име составено од почетните букви на презимињата на уметниците претставници: Пецо Видимче (1921-2010), Јован Димовски (1928-2000), Методија Ивановски-Менде (1929-1995), Перо Спировски (1928-1995) и Борислав Траиковски (1917-1996), сите од Битола. И оваа група ќе ја прокламира борбата за современ ликовен израз, за ликовен квалитет и поврзаност со националната традиција. Сите се занимавале со фигурација, пристапувајќи кон неа на различен начин, која повремено допирала одредени апстрактни карактеристики. Тие се значајни за развитокот на македонската уметност во доменот на експресивната фигурација во 1950-тите (по соц-реалистичките догми) и на некои примери на новата фигурација во 1970-тите.⁹⁹ Ивановски создава дела во кои има лирска обработка на мотивот, со особено внимание кон атмосферата која ги опкружува предметите, во која има примеси на средновековната архитектура, фрески, ѕидини и слично. Љубовта кон родниот крај се пројавува и во делата на Димовски, во портретите и сликите со мотиви од земјотресот, во кои преовладува загасита гама на бои, а формата со карактеристики на експресионизам и фовизам добива одредена шаблонизираност и идеализација. Спировски е заинтересиран за поедноставени, чисти плохи, најчесто предадени преку стилизирани пејзажи и портрети, насликани со нејасно изразена цел и суштина.¹⁰⁰ Најзначајни „фигуративци“ од оваа група се Видимче и Траиковски кои со одредени примеси на експресионизам го акцентираат надреалното во мотивот, одејќи дури до апстрактна асоцијативност, со повремени примеси на енформелното сликарство на материјата кај првиот или руоовски експресионизам со нагласена контурна линија, кај вториот. Во

⁹⁹ Владимир Величковски, *Ликовните групи во Македонија*, МСУ, Скопје 2003, стр. 20.
¹⁰⁰ В. Величковски, „Пет кажувања за едно поднебје“, *Нова Македонија*, Скопје, 1974, во *Уметнички критики и есеи (1973-1980)*, Македонска реч, Скопје, 2005, стр.12.

делата на Видимче се проткајува длабока и таинствена реминисценција на далечното, исконското суштествување на еден народ, низ еден конструктивен цртеж и богато проткаена колоритна сликарска материја, исцрпувајќи го своето живо чувствување на предметот што го обработува, а тоа е најчесто човечката фигура. Некогаш се препушта на чисто сликарската страст, сликајќи ги површините од платното со богато изнијансиран, пастуозно нанесен, придушен колорит.¹⁰¹ Траиковски во својот ликовен јазик ќе еволуира низ повеќе развојни стилски фази. Најнапред неговите слики ќе содржат примеси на фовизам и експресионизам, во кои користи придушена гама на бои, главно рамно нанесувани на површината на платното, а пристапот кон мотивот (портрети, пејзажи) е робуствен и на некој начин, примитивистички граден, со одредена доза конструктивност на облиците. Потегот е видлив, експресивен, некогаш со него е оставена и релјефна трага на површината, а самите форми се дефинирани со помош на нагласена црна контурна линија. Со постепена симплификација и синтеза на формата, Траиковски во наредниот период полека ќе се доближува до одредена нејзина елементарност, па и до реминисценции на апстрактната уметност.¹⁰²

Томо Шијак (1930-1998) е еден од најраните носители на еден нов, современ, структурално модерен однос спрема ликовното дело. Тој свесно и мисловно, не само на надворешен начин, ги усвојува начелата на модернистичката уметност¹⁰³, во својот творечки опус минувајќи низ повеќе фази и стилски определби, движејќи се од фигурација, преку предметен конструктивизам во сликите-објекти („Мусандрите“ и „Нео-мусандрите“), до една друга варијанта на фигуралика по 1990-тите години. Во контекст на фигурацијата, речиси целиот опус на Шијак може да се вреди во одредени нејзини рамки, ако се земе предвид фактот за поврзаноста на фигурацијата и предметната уметност. Но во

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Љиљана Христова, *Борислав Траиковски*, Уметничка галерија Скопје, Скопје, 2003, стр. 21-23.

¹⁰³ Владимир Величковски, *ДЛУМ - 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996, стр. 84.

конкретниот случај, бидејќи темата е сликарство, ќе се задржам само и исклучиво на овој медиум. Една од најдоминантните тематика кои провејуваат низ целото негово творештво, а се најблиску поврзани до буквалниот превод на терминот фигурација, за жал, не се фигури, туку портретите и многубројните автопортрети.

Почетоците на Шијак се во знакот на извесни импресионистички влијанија, во кои преовладува покласичен и лирски пристап во разработката на портретите. Потоа тој преминува кон еден вид експресионизам, особено оној од типот на париската школа и предоминантно модилјаниевскиот, во кој преовладуваат маниричност, издолженост на ликовите и меланхоличност, карактеристики кои ќе бидат специфични и препознатливи во севкупното Шијаково творештво. Уште еден вид фигурација која тој ја обработува има специфичности на конструктивистичка постапка, со примена на кубистичко геометризирање, при што фигурата некогаш се претвора во конструктивна арабеска. Одредени дела се одликуваат и со стилизирана, шематски-линеарно третирана фигурација. Шијак бил мајстор и за изработка на реалистички портрети во кои покрај физиономската сличност со портретираната личност, успевал да реализира одличен психолошки профил, задлабочувајќи се во психолошки анализи.¹⁰⁴

Некои од одликите карактеристични за неговото богато портретно творештво се: „способност за брзо воочување на портретните црти и постигнување изразна сила втемелена на непосредниот приод, со спонтани ефекти и сигурност во изведбата...“¹⁰⁵.

Шијак и понатаму ќе се занимава со други и поинакви видови фигурација, во кои ќе биде присутна испреплетеност на современ ликовен јазик и византиската – иконовидна традиција.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Владимир Величковски, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, Скопје, 1996, стр. 6-7.

¹⁰⁵ Владимир Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр. 191.

¹⁰⁶ Со цел да се задржи хронолошкиот метод на овој магистерски труд, за тие негови дела ќе стане збор во поглавјето за: Стилските насочувања во рамки на македонската Друга фигурација и нејзините претставници од 1960 до 1990.

Експресионизмот на бојата и интимизмот, со поетскиот реализам, постојано ќе се испреплетуваат во креативното дејствување на еден друг сликар – Ванчо Ѓорѓиевски (1924-2009). До 1960-тите години Ѓорѓиевски ќе создава дела во кои ќе доминираат лирски обоената емоција и интимната поезија на пределот и ентериерот, со или без човечки фигури, како и на мртвата природа. Особено голем удел врз кристализирањето на неговиот творечки израз ќе има формирањето на групата МУГРИ (1960) во која ќе членува, кога се дефинира еден ликовен јазик, кој ќе биде преземен и од други претставници на групата (Мазев, Кондовски, Велков), но тие подоцна ќе ја напуштат оваа визуелна определба, а Ѓорѓиевски ќе остане доследен на овие определби, кои може накусо да се мапираат: блага стилизација, геометризирана организација на композицијата, губење на третата димензија, конструирање на лиците на човечките фигури и предметите во ентериерот, одбирање сцени од секојдневјето. Со мали измени на овие карактеристики, во контекст на напуштање на геометризмот и послободна метафизичка организација на просторот (честопати е поврзуван со творештвото на Шагал) со наивно-инфантилни елементи, овој ликовен ракурс ќе биде специфичен за опусот на Ѓорѓиевски.¹⁰⁷

Миле Корубин (1922-2000), општо земено, негувал одреден вид стилизирана фигурација (со романтичен и егзотичен призвук), развивајќи се (по 1970-тите) кон еден вид геометриска, асоцијативна апстракција, создавајќи некој вид космички лунарни предели.¹⁰⁸ Во своите рани дела негувал еден покласичен пристап со експресионистички потег, за да премине подоцна во сликарство во кое доминира интензивен фовистичко-набистички колорит, симплификација на претставата (портрети, пејзажи) и гогеновско нагласена контурна линија, за да може, во периодот кога во Македонија

¹⁰⁷ Соња Абаџиева Димитрова, *Ванчо Ѓорѓиевски*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1978, стр. 10.

¹⁰⁸ Владимир Величковски, *ДЛУМ - 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996, стр. 80.

апстрактната уметност зема широк замав, Корубин да направи спој меѓу фигурацијата и апстракцијата, низ која провејуваат одредени еротски белези. Најчесто, во прв план е поставена женска фигура, таа е симплифицирана (со геометриско-египетска шематичност), изработена со одреден поетски дискурс и поставена врз монохромно изработена заднина.¹⁰⁹ И покрај тоа што фигурацијата на Корубин се сметала за задоцнета (конзервативна или анахрона), според Соња Абациева¹¹⁰, тој со своите дела, всушност, ја претскажува (пет години порано) поетската фигурација, која ќе биде карактеристична за една нова генерација која ќе стапи на сцена во средината на седмата деценија (Чемерски, Темкова, Шемов, Глигорова) и ќе се декларира како приврзаничка на новата фигурација.

Фигурацијата се следи и во дел од творештвото на Иван Велков (1930-2008), иако неговото значење е понагласено во неговиот апстрактен опус, создаван и граден во духот на енформелното сликарство. Велков во почетокот на своето творештво ќе биде повлијаен од експресионизмот, некогаш предаден по класично, а некогаш (особено во портретите) со одлична психолошка понираност, предадена со деформации и експресивен израз на ликовите. Сепак, најдоминантно влијание врз неговото фигуративно творештво (карактеристика што ќе биде доминантна и во неговите апстрактни дела) се геометризмот и условен кубо-конструктивизам (пикасовско влијание и тоа како од кубистичкиот период, така и од надреалната робусност во прикажувањето на фигурите), предаден на еден личен начин, со елементи и на футуризмот и на Лежеовата цвечестост во конструирањето на претставата, а и одредена матисовска опуштеност.

Димитар Кондовски (1927-1993), како и многу други претставници од неговата генерација, поминал низ различни фази на фигурација, за во

¹⁰⁹ Соња Абациева, *Миле Корубин*, МСУ, Скопје, 2001, стр. 22-23.

¹¹⁰ Ibid., стр. 15.

средината на 60-тите да премине кон апстракција која се одликува со една иконовидност, амблематичност, симбологија, со влијанија од византиската традиција, но и ориенталниот графичизам и орнаментика. И за и по неговата апстрактна фаза, Кондовски нема да направи строг рез со фигурацијата, туку и понатаму ќе ја третира (видлива најчесто преку многубројните портрети¹¹¹ изработени самоиницијативно или по нарачка, а одреден број од нив се одликуваат со потврден квалитет, но има и онакви во кои преовладуваат одредени елементи на дотераност и допадливост, на граница на кич). Како и другите македонски уметници, и Кондовски ќе се испроба во повеќе стилски фази (во след со примерот на светските стилови и тенденции), така што ќе започне од академски реализам со лирска интонираност, па преку еден вид импресионизам, следува експресионизам (особено под влијание на оној на париската школа и меланхоличноста на сликарството на Модилјани, а потоа индиректно и „опседнатоста“ од неговиот професор Мартиноски), за најголем впечаток врз неговиот творечки развој да остават кубизмот и геометриската размисла и сфаќање во конструирањето на претставата. Кондовски ќе изгради една ликовна лексика во која има одредено мешање на експресионизам, со „разјаднување“ на формата и на нејзината пластичност, со тенденција кон намалување на масите, на волумените, формите да се претворат во површини на боја, со одлична психолошка проникливост и геометриско, кубо-конструктивистичко симплифицирање на формите, за да го вклучи во сето тоа уште и влијанието на византиската уметност (фреско и иконописот) со одредена доминантна иконовидност, видлива не само во некои формално обликувани детали, како надворешна алузија на статичноста, неподвижноста, шематизацијата на композицијата и хиерархијата на елементите, имобилност, свечен ритам, сложена симетрија итн. туку и во постепената дематеријализација и „метафизичност“ која со текот на времето ќе доведе до целосно укинување на предметноста¹¹².

¹¹¹ За портретите види кај: Владимир Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр. 162-181.

¹¹² Борис Петковски, *Откривања*, Мисла, Скопје, 1977, стр. 107-119.

Љубодраг Маринковиќ-Пенкин (1923) ќе третира фигурација (и во сликарството и во графиката) за чија изведба ќе користи чисти бои, ќе ја одбегнува илустративноста и на упростен начин ќе ја гради архитектониката на објектот (претставата), за да навлезе во некои поопределени и посуптилни внатрешни односи. Од овој конструктивизам, Пенкин ќе навлезе во тајните на надреално-магичните димензии кои ќе комбинираат различни елементи за да создадат една метафизичко-симболична атмосфера.

Спасе Куновски (1929-1978) е уште една значајна фигура во македонската модернистичка уметност, заслужна како за осовременувањето на ликовниот израз по војната воопшто, а уште повеќе, и во контекст на трудов, за развојот на еден нов (за македонската сцена) ликовен фигуративен израз по кој ќе биде забележан и на југословенскиот уметнички простор. Во почетокот, сè уште го трасирал својот пат, барајќи го оној израз што ќе биде најблизок до неговиот уметнички сензибилитет, до неговите вештини, но и концепт за текот на уметноста. Така, неговите први ликовни истражувања (1952-53) се движат во доменот на поетскиот реализам, со импликации на импресионистичко поделениот потег, со експресионистички колорит и цртеж, а најчесто третираните теми се од областа на портретната уметност, како и фигури во ентериер. Подоцна (1953-56) геометриската расчленетост на претставите го зема приматот, сугерирајќи некакво кубистичко настроение со удвоено презентирање на одделни екстремитети (нозе, гради), карактеристично за футуризмот.¹¹³ Со неколку платна, како на пример: „Црвена топка“ изработено во 1957 и сликата „Фигура“ од 1958 година, Куновски отвора ново поглавје и насочување кон одреден вид надреализам (на моменти магичен и метафизички реализам) за откривање на неоткриените светови на фантастичното и стварното, за потсвесното, за оние психички области кои стануваат замена на надворешната импресија. Тематскиот регистар, иако задржува некои и од поранешните сижејни пристапи (портретот, на пример), но третиран

¹¹³ Соња Абациева Димитрова, *Спасе Куновски*, Скопје, 1977, стр. 16.

на поинаков начин, сега е поддоминантно насочен кон одредени реминисценции и навраќање кон сеќавањата од детството (во поголем дел, грозоморни) кои стануваат одлична основа за нови творечки конструкции. На платната се раѓаат сеништа, скелети, хетероморфни суштества кои талкаат или се дел од пепелишта, пустоши, разорени пејзажи, како остатоци од воениот вител или, пак, од природната катаклизма во земјотресот од 1963 година. Во овие слики има „атмосфера на осаменост и изолираност, искажана преку посебен однос меѓу нивните тематски составки (човечката фигура, често во форма на 'шуплива' кукла, манекен, клоун; просторот предаден како судир на земјата и на небото; постоењето на нештата, реални или создадени од имагинацијата на авторот итн.), со која материјалната, физичка поврзаност, е поставена во обмислен, интенционален контраст со една метафорична, некаузална условеност. Овие многубројни сомнамбулски, издолжени машки силуети; многубројните автопортретизирани фигури, фигури на кукли, клонови, манекени итн., проектирани врз студениот, син или маслинест заден план на небото; или појавувајќи се зад сликарски назначениот хоризонт зборуваат за мошне интимното и постојано интересирање на уметникот за драмата и за судбината на човекот.“¹¹⁴ Повремено се јавува и женска фигура од стандардизиран тип (најчесто во фаза на распаѓање, со или без реална или надреална глава), што понекогаш комуницира со сенишните машки творби на уметникот или осамено се движи во одредениот имагинарен свет, кои даваат одреден еротско-морбиден призивок на делата.¹¹⁵ За делата на Куновски, кои ги создава од втората половина на седмата деценија, а во кои се чувствуваат одредени импликации на поп-артот и на новата фигурација, ќе стане збор во една од наредните глави од овој магистерски труд, со цел да се задржат хронолошкиот и стилскиот методолошки пристап.

Драгутин Аврамовски-Гуте (1931-1986), иако препознатлив по својот придонес во развојот на апстрактната уметност (од енформелен тип) во

¹¹⁴ Б. Петковски, *Отривања*, Мисла, Скопје, 1977, стр. 124-125.

¹¹⁵ Во делата на Куновски се чувствува одредена реминисценција на творечкиот ангажман на Кара, Декирико, Дали, Делво, Магрит.

Македонија, сепак до 1959 година, во првиот период од своето ликовно созревање, ќе создава дела што се во согласност со фигуративниот јазик од втората половина на 1950-тите години. Неговиот уметнички поход ќе започне со реалистички приод кон третирање на претставата, придружен со интимизам. Потоа, постепено, почнува да ја редуцира палетата, барајќи чистина во односите на боените површини, а фигуративните прикази почнува да ги анализира и геометриски стилизира. Тој претендира кон архаично-експресионистичко пречистување на формата, како и кон симболично-надреалистичка и посткубистичка лексика во претставувањето на фигурите. Неговите фигуративни дела оддишуваат со конструктивистичка робусност на човечките претстави, кои се поставени во одредени метафизички мизансцени.¹¹⁶

Богољуб Ивковиќ (1924) е еден од македонските автори (живеел и творел во Белград и Париз, но останал цврсто врзан за македонското културно поднебје) кој целиот свој работен век го посветил на фигурацијата. Ивковиќ ќе третира еден специфичен вид фигурација која ќе се движи меѓу наива (примитивизам) и магичен реализам со примеси на фантастичната уметност и надреализмот. Во делата на Ивковиќ постојано прозвучуваат македонската традиција и фолклор, преточен главно преку сцени од животот на село (реминисценции на животот во Градско), со робусни машки и женски фигури кои во почетокот ги обработува погеометриски – конструктивистички (како „исечени во дрво“), а подоцна се задржува на робусноста, но таа нема геометриски туку органски призвук, за во последниот циклус слики (по 1990-тите) да пристапи со поголема елеганција и лирска поетичност во обработката на фигурата. Критиката ќе забележи дека во неговите дела се чувствува „присуството на народната уметност и примитивизмот“, како и „романтичноста на рустикалното и егзотичното“.¹¹⁷

¹¹⁶ Захаринка Алексоска Бачева, *Драгутин Аврамовски-Гуте*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2002, стр. 8-10.

¹¹⁷ Цитатите се од печатот објавен по повод изложбата во 1958 година во Графичкиот колектив во Белград, а наведени кај Владимир Величковски, *Богољуб Ивковиќ*, Културно-информативен центар, 2003, стр. 6.

Поврзано со повоениот период и импликациите на соц-реализмот, иако веќе ослободен од стегите на агит-пропот и нарананото херојство, ќе остане за сигурно и документирано дека најголем дел од критиката се согласувала околу фактот дека еден од авторите кој оставил најголем придонес во ликовната трансформација на НОВ е Ивковиќ.¹¹⁸ Делата што ја обработуваат оваа тематика, на некој начин, се поврзани и со периодот на неговото членување во групата „Мугри“, кога е забележана една потегобна атмосфера и неспокојство, затемнет колорит и поголема експресивност во конструирањето на ликовите, нагласена со доминантна деформираност и хипертрофираност на одделни делови од тела, со цел да се даде силен впечаток. Неговата ангажираност (видлива во делата посветени на НОВ, на земјотресот, па и воопшто) се однесува на една специфична социјална и етничка средина, со прикази на она што го возбудува во животот, како и на судбината на луѓето. Она што е карактеристично за Ивковиќ е токму тој примитивно-рустикален-фантастичен стил со „фолклорен штимунг“ во кој доминира судирот на реалното и иреалното, она од фантазијата, на убавото и тегобното, на арното и на лошото. Тоа е еден специфичен поетски пристап, кој се движи помеѓу шагаловската полетност и бејконовската (Величковиќевата) суровост.¹¹⁹

Димче Коцо (1910-1993), иако најзначаен по своите таписерии, сепак, создал и слики и цртежи за кои е карактеристична една стилско-ликовна слоевитост во трансформирањето на човечката фигура врз фолклорни, византиски, коптски, готски, асирски импулси, со вградување на поетиките на симболизмот, експресионизмот и надреализмот.¹²⁰ Во

¹¹⁸ Лазар Трифуновиќ, „Судбина ратне тематике“, *НИН*, Београд, 1961.

¹¹⁹ Сè до почетокот на 1960-тите години (по 1961 Калчески најголем придонес ќе даде во апстрактната уметност), и Ристо Калчески ќе создаде дела што се во доменот на фигуративното. Ќе премине низ проверки на импресионистички и фовистички постапки, за кон крајот на студиите да дојде до една специфична варијанта на колористички и цртачки подисциплиниран јазик, со атмосфера блиска до синтетичкиот кубизам.

¹²⁰ Борис Петковски, *Студии за современата македонска уметност*, Македонска цивилизација, Скопје, 2001, стр. 103.

почетокот на својата сликарска практика (периодот од 1954 до 1957), Коцо создава дела во кои преовладува една стилска неопределеност со испреплетено влијание на фовизмот (виден, според Петковски, во шаренилото, вознемиреноста, нервозната, цртачки распоредена боја), потоа одредена експресивност (во деформираноста и маниричноста во претставувањето на ликовите), како и некоја геометриско-декоративна стилизација на формите. Тематскиот репертоар се движи од пејзажи, мртви природи, портрети и фигурални претстави. Кон крајот на 1950-тите и почетокот на 1960-тите години, Коцо ќе изложи слики во кои се чувствува нова ликовна логика, доаѓајќи до еден својствен фигурален лик, предаден со робусна експресивност, поедноставеност и со нагласена „архаично-популистичка деформација“. Се случува, на овие платна, манирично преобразување, изведено со истенчена, мека линија, а ликовите добиваат „морбидно-гротескна преобразба (змијовидно-сверски форми на телата и главите на фигурите, особено женските)“.¹²¹ Со својата фигуративна деформираност, неговите дела наликуваат на наивна уметност, ставајќи акцент на поврзувањето со византискиот декоративен јазик и сакралната уметност, оставајќи некој надреален штимунг.

Петар Мазев (1927-1993) се вклучува во ликовниот живот во првата половина на педесеттите години и е еден од уметниците кој речиси во целото свое творештво (со исклучок на кратката енформелна фаза од материјален тип) ќе биде посветен на фигурација, чиј предзнак е доминантно експресионизмот, но со посебна, само нему својствена страственост во нејзината изведба. Мазев е сликар со страст, неговите платна оддишуваат со енергичност, темперамент, немир, опстанок, акција. На неговите платна се случува постојана тензичност, баланс-дисбаланс меѓу апстрактното и фигуративното.

¹²¹ Повеќе види кај Борис Петковски, *Димче Коцо*, Македонска книга, Скопје, 1994, стр. 67-70.

Една од главните тематски преокупации на Мазев до средината на 1950-тите ќе бидат портретите, кон кои пристапува со конструктивистичко-фовистички третман. Мазев слика со полна боја, експресионистички нанесувана, постапка при која јакиот колорит се нанесува со широки потези, притоа создавајќи дводимензионални робусни површини, без модулација. Во обработката на портретите, уметникот не настојува да постигне индивидуална сличност со фацијалните карактеристики на портретираната личност, иако станува збор за нему познати и блиски луѓе. Тој креира синтетизиран, стилизиран приказ на „субјекти без имиња“, карактеристични претстави на човековиот лик.¹²² Од овој период треба да се одвојат платната „Автопортрет“ (1953), „Црвеносока“ (1955), „Портрет на жена ми“ (1955), „Портрет на жена“ (1956) и др.

Од 1958 до 1961, Мазев ќе започне една поинаква фаза која е обликувана низ своевидна симбиоза на надреализмот, метафизичкото сликарство и кубизмот, блиска до Кара, Лот, Леже, Кампилји. Овие дела оддишуваат со неизвесност, чувство на нешто што стои зад појавното, симболика на психички состојби, една лична ретроспекција на Мазев, веројатно поттикната и од атмосферата на манастирскиот амбиент, негово често прибежиште. Кубистичко-конструктивистичките аспекти овде се согледуваат во начинот на обликување на формите, како пластични маси, врамени во читливи геометриски облици. Овде бојата не е експресивно-фовистички нагласена, туку е во функција на креирање на „скулптуралната“ форма.¹²³ Од оваа фаза, значајни се делата: „Оплакување“ (1958), „Испраќање на рударот“ (1959), „Манастирски пејзаж“ (1960), „Скршен лав“ (1960), „Предградие“ (1960) и др.

Вангел Наумовски (1922-2006), иако автодидакт, зафаќа значајно поглавје во македонската модернистичка уметност, осврнувајќи се, т.е. давајќи придонес кон развојот на наивната-примитивна уметност, како и

¹²² Владимир Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр.242.

¹²³ Борис Петковски, *Откривања*, Мисла, Скопје, 1977, стр. 100.

фантастичната-надреалистичка струја во која доаѓа до специфична комбинација на апстрактни и фигуративни елементи.

Како специфичен пример, чие творештво е тешко да се вгради во некоја рамка или струја, секако треба да се спомене во однос на неговата наивно-фантастична фигурација, која е повлијаена најмногу (особено во наивистичката тендеција) од Анри Русо и неговите фантастични пејзажи, во кои покрај фантазијата во прикажувањето на флората, значаен удел извршило и влијанието на традицијата и македонската култура со присуство на човечки фигури во секојдневни активности. Во вториот циклус, пак, на магични, разиграни предели, кои претставуваат поезија сами по себе, секако дека Охрид, убавините на Охридското Езеро и богатата културна ризница со артефактите ја одиграле својата улога. На овие платна, колку и да се доведени до границата на апстракцијата, сепак, органскиот призвук е секогаш присутен, дури и кога нема знаци на презентност на фигури или препознатливи флорални декорации.

Најчесто станува збор за одредени фантастични подводни светови или, пак, замислени космички состојби, во кои пловат или лебдат органовидни плохи и форми со разнежена и интензивна хроматичност, а меѓу нив ненаметливо се вгнездува „жива“, т.е. препознатлива (најчесто) женска гола фигура, како Венера да се подготвува да ги покаже своите убавини и облини на виделина (статуата на Изиди, пронајдена во охридскиот реон, секако дека го извршила своето влијание, а тоа е акцентирани со приказот на овие женски актови на платната на Наумовски без глава). Еротското чувство е доминантно созвучје на платната на Наумовски, кое се случува не агресивно, туку потполно самосвесно, па дури и невино.¹²⁴ Наумовски дава понагласена улога на минуциозно разработениот цртеж, на широкиот колористички спектар и општо земено, може да се каже дека во неговите дела доаѓа до

¹²⁴ Oto Bihalji Merin, *Naumovski*, Alpine Fine Arts Collection, New York, 1985, стр. 20.

преплетување на нешто ориентално, сецесионистичко, фантастично и биолошки-еротско.¹²⁵

И Трајче Јанчевски (1928-2015) ги тангира надреалистичките светови, пред сè, во духот на магичниот реализам, но на неговите платна тенденцијата е свртена кон постигнување на поголема дотераност, па и декоративност. Тој се задржува на предметното (претстави на женски ликови, птици и риби) во својот органско-механички вид без поетичност и провокација. Во делата се потенцираат затвореноста на просторот, неподвижноста на куклестите фигури и сугестијата на тајновитост, која е јасно предвидена.¹²⁶

¹²⁵ Б. Петковски, *Соремено македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981, стр. 49.

¹²⁶ *Ibid.*, стр. 96.

7. ОПШТЕСТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ ДИСКУРС (од 1960 до 1990)

Седмата и осмата деценија од XX век се одликуваат со мошне значајни социополитички промени кои ќе придонесат за менување на ситуацијата во рамките на социјалистичкото функционирање на тогашната Југославија, во чии рамки била и Македонија, како на планот на општествената устроеност, така и на планот на културата и ликовното творештво. Историските факти и социолошките истражувања за споменатите декади наведуваат повеќе случувања кои се клучни за следење на причините за појавата која е предмет на овој истражувачки труд.

Еден настан, кој непобитно ќе изврши влијание врз севкупното суштествување, а секако и на планот на содржинската преокупација на голем број уметници кои активно дејствувале во овој период, е катастрофалниот земјотрес од 1963 година. Оваа природна катаклизма која најмногу го погодила Скопје предизвикала невидени последици. На сето тоа светот одговорил со голема загриженост и разбирање и секако, помош од различен карактер. Многубројни донации пристигнувале од секаде, а во рамките на визуелните уметности, тоа е најочигледно во големиот број архитектонски решенија, но и уметнички дела, благодарение на кои се оформила и реализирала идејата за формирање на Музејот на современата уметност¹²⁷.

Во рамките на Југославија, во истата 1963 година, бил одржан говор од страна на претседателот на државата Јосип Броз Тито, во кој се нагласува ставот против анархо-либералистичките тенденции (националистите, слободниот начин на размислување и живеење, политичкиот

¹²⁷ Музејот на современата уметност своето матично место (архитектонско здание) го добил во 1974 година.

плурализам и залагањата за либерализација во уметничкото творештво). Во ова обраќање Тито се спротивставува на големиот замав на „девијантните“ појави, а во културата и ликовната дејност против апстрактната уметност и оние форми што ги покажуваат неубавите, застрашувачки страни на животот.¹²⁸ Но, мора да се апострофира дека „овие укажувања од страна на Тито немале сила на диктат и дека дури ни уметниците не им придавале преголемо значење“.¹²⁹

Постепено, кон средината на седмата деценија, се случуваат промени за либерализација на општествениот систем, со воведувањето на новиот устав од 1963 година, која ќе се случува преку реформи (во стопанскиот поредок, во политичкото управување, како и во отвореноста на системот кон себе и кон светот), како и тенденции за дебиروقратизација на политичкиот систем. Но, преземените реформи, како и сите реформи воопшто, не оделе по природен тек, туку, напротив, предизвикале контроверзи и противречни процеси. Од една страна, како што е веќе споменато, се стремело кон дебиروقратизација, а од друга страна, имало силни догматски и бирократски тенденции предизвикани од индивидуи кои се плашеле од ревитализација на неокапитализмот и од загуба на сопствената моќ; од една страна, имало тенденции кон национална и политичка рамноправност, што од друга страна вродило со разгорување на национализмот и уште многу други контратежи кои ја зголемувале тензијата. Се случувале политички пресметувања; слабо се развивале демократските процеси, а се намалила и економската моќ на населението, се нагласила социјалната нееднаквост, што резултирало со протести и штрајкови. Сите овие процеси ги претставувале двете страни на социјалистичкиот модел, за „социјалистичка демократизација и самоуправување“. Јасно се огледала целата ситуација во социјалните тензии кои кулминирале во 1968 година¹³⁰, со студентските протести чии

¹²⁸ Антоанела Петковска, *Социологија на македонската ликовна уметност 1945-1980*, Македонска цивилизација, Скопје, 1997, стр. 88-90.

¹²⁹ Златко Теодосиевски, „Македонска ситуација 1945-1990“, *Уметникот и диктатурата* (издание по повод истоимената изложба организирана во рамките на манифестацијата *Бела ноќ* во организација на Град Скопје и Младинскиот културен центар Скопје, одржана на 5 октомври 2013).

¹³⁰ Протести и немири ја зафатиле цела Западна Европа.

реперкусиите се почувствувале и во Македонија, а во овие превирања биле вклучени интелектуалци, културни и научни работници. Сосема јасно било дека Југославија не може да се изолира од случувањата на светската сцена, а пред сè, од актуелните социјални и културни случувања. Била променета воопшто и естетиката како и програмата за развој на ликовното творештво. Дошло до постепено поместување на системот на вредности и поливалентност во културното творештво. Се појавиле влијанија и од хипи движењето, па и рок културата, кои биле резултат на промените, врз развојот на одредени стилски определби во уметноста, кои претставувале гранична зона меѓу елитната уметност и уметноста или културата на потрошувачкото општество.

Од друга страна, пак, се случувала модернизација во сите сфери, со тенденција на следење на правецот на движење на современиот свет, како и хиперурбанизација, бидејќи деловите особено од јужна Југославија му припаѓале на рурално-аграрниот модел на општество. Ова е и период на нагласена техничко-технолошка револуција која е напаѓана, но и била користена, а и инспирирала на свој начин.

Во едни такви околности, уметникот почнува да го изнесува сè повеќе својот ангажиран став кон реалната состојба и животната стварност. Почнува да слика жртви (од земјотресот или од војната), ги овековечува тензиите и штрајковите, ги слика урбаната иконосфера, човековата отуѓеност и дехуманизација, човековиот крик...

Во таа смисла, Антоанела Петковска ќе запише: ...,некогаш се присутни, иако воздржани и латентни, експлицитните влијанија на новиот начин на сфаќање на сопствената, македонска општествена стварност, а сето тоа во контекст со општите цивилизациски придобивки. Очигледно, поради тоа се појавила и потребата за филозофска-антрополошка и социолошка базирана комуникација со динамичните епохални промени: отуѓеност, анксиозност, морална дезинтеграција, пореметување на културните вредности, нов вид егзистенцијална и културна nelaгодност

и несигурност; длабоки социјални потреси и промени на погледот на светот, поточно: со сите белези на 'модерниот' човек".¹³¹

Во осмата деценија овие тенденции на македонскиот уметник уште повеќе ќе се нагласат и интензивираат, предизвикани од новите конфликти на релацијата уметник - општество. Во овој период ќе дојде до значајни превирања во ликовната фела, до формирање на кланови и до поделби на политички подобни или неподобни уметници, до неприродни, т.е. наметнати или изрежирани односи уметник - ликовна институција, или уметник - историчар на уметноста, критичар, теоретичар итн. Во овој период, медиумите многу побудно ги следат настаните во ликовната дејност, а и се формираат нови уметнички списанија и стручни публикации. Исто така, се зголемува и бројот на едуцирани љубители на уметноста и интелектуалци. Глобално, заедно со менувањето на општествената и политичката клима, се менува и културната политика. Иако активноста на уметниците и критичарите, како и на институциите за презентирање на македонската уметност во локални рамки, но и што е уште поважно, надвор од нив, продолжува со голем интензитет, сепак, средствата што ѝ се доделуваат на оваа гранка од општественото суштествување се стеснуваат¹³². Новиот општествен контекст ги ставал уметноста и културата на маргините. Уште еден доказ за тоа е и фактот за основањето на Факултетот за ликовни уметности дури во 1980 година, иако и порано имало релевантни потреби за отворање на една таква едукативна установа (освен ако не се земе предвид постоењето на другите воспитни установи каде што се третираше ликовната уметност како Архитектонскиот факултет и Педагошкиот факултет во Скопје, кои постоеле пред основањето на Факултетот за ликовна уметност и каде што предавале голем број македонски ликовни уметници).

¹³¹ Антоанела Петковска, *Социологија на македонската ликовна уметност 1945-1980* Македонска цивилизација, Скопје, 1997, стр. 96.

¹³² Иако доаѓа до појава на институционализирани самоуправни општествени органи со една главна дејност (во случајов културата - нешто што денес е Министерството за култура), сепак тенденциите за дебиократизација не се остваруваат, туку напротив тие стануваат „нов вид самоуправна социјалистичка бирократија“ (Антоанела Петковска, *op. cit.*, стр.96).

Оваа деценија е и период на децентрализација на федерацијата¹³³, особено на економски и културен план, при што ќе се почувствува одредено затворање на границите на националните култури, па дури и тенденциозно игнорирање или отфрлање од игра на уметноста и уметниците од помалите или не толку моќни сојузни републики¹³⁴. Одново се обновуваат дискусиите и дебатите меѓу уметниците и историчарите на уметноста, ликовните критичари и теоретичари и институциите за правците и стиловите во уметноста, особено за оние дела што покажуваат отпор кон демагошкиот општествен систем и прилики. Некои уметници кои биле за слободен демократски и автохтон концепт биле јавно напаѓани и дискредитирани (и професионално и политички). Оттука, таквиот систем станува агресивен кон оние што слободно го искажуваат својот критички однос кон него. Но, за среќа, ваквата општествена стварност не влијаела негативно врз ликовната уметност и нејзиниот потенцијал. Уметниците успеале да најдат поттик и инспирација во таквата општествена хипокризија и да ѝ одговорат на соодветен начин, често пати вметнувајќи ја таа реалност во своето творештво. Таа (уметноста) се ранела со апсурдните противречности и новиот техничко-технолошки (современ) начин на живот, кој бил визуелизиран на објективен и личен начин. Петковска во „Социологија на македонската уметност 1945-1980“ ќе забележи: „...фасцинираноста со општествената стварност и дијалогот со неа се одвивала на ниво на докажување на специфичностите и неминовно важната улога што ја имала уметноста во обликувањето на светот, а уште повеќе на човековата генетска суштина; пред сè, на неговата творечка имагинативна моќ“.

¹³³ Создавање атмосфера на држава во држава.

¹³⁴ Особено кога станувало збор за селекција на „југословенски“ претставник на некои престижни уметнички манифестации (биеналиња, триеналиња на уметноста).

8. СТИЛСКИ НАСОЧУВАЊА ВО РАМКИ НА МАКЕДОНСКАТА ДРУГА ФИГУРАЦИЈА И НЕЈЗИНИТЕ ПРЕТСТАВНИЦИ

По и не толку краткиот, но корисен преглед на развојот на фигурацијата до средината на седмата деценија, откога може да се документира зачетокот на другите видови фигуративен ликовен израз и приказот на општествено-политичкиот дискурс во тематските децении, во ова поглавје веќе ќе се осврнам кон конкретниот проблемски фондус на овој магистерски труд. Повеќепати досега беше споменувана начелната хронолошка развојна мапа на стилските определби во македонската дваесетовековна ликовна уметност, апострофирајќи го системот на повлијаеност на нашата ликовна сцена од страна на светските главни текови и одредениот задоцнет синтаксички пристап кон практикување на тие искуства, кои дури и во рамките на тогашниот југословенски простор (во чии рамки била и Македонија) имале мошне различен изглед, со многу помал интензитет, помалку радикални иновации, смирен и ублажен во согласност со непосредното наследство.¹³⁵ Сепак, треба да се нагласи дека сите побитни карактеристики на современата македонска уметност се формираат и добиваат најширок и најцелосен израз и форма токму во седмата деценија.¹³⁶

Кон крајот на шестата деценија (1958 година) започнуваат обидите за вклучување на македонската уметност во водите на апстракцијата, која, пак, од друга страна значела ослободување на уметникот од дотогашните морално-општествени стеги, а и обид за вклучување во модерните текови на уметноста. Во почетокот, пак, на седмата деценија овие тенденции се умножуваат и голем број македонски уметници се впуштаат во експериментирање со различните видови апстракција, најчесто

¹³⁵ Н.Н. „Традиција и дух нове фигурација“, *Борба*, 30.XII.1975.

¹³⁶ Владимир Величковски, „Традиционално у новом“, *Вјесник*, 29.04.1980.

повлијаена од светскиот и југословенскиот енформел, користејќи се со вокабуларот на ташизмот, сликарството на материјата, акционото сликарство, асоцијативното сликарство, лирската апстракција итн.; или, пак, од втората половина на деценијата стремејќи кон геометриска и системска апстракција, оп-арт варијанти и др. Напоредно со овој замав на разните видови апстракција се создава и фигуративна уметност, која до средината на седумдесеттите е во согласност со досега споменуваните фигуративни стилови, а и практикувана од предвоената и раната повоенa генерација (погоре детерминирана), која ја задржала конзистентноста на својот веќе изграден ликовен јазик (Пандилов, Белогаски, Коцоман, Владимирски, Личеноски, Мартиноски, Траиковски, Видимче, Коцо, Наумовски, Јаневски и др.). Но, веќе од средината на деценијата, се создава плодна почва за иницирање на разни видови Друга фигурација, која особено била поттикната благодарение на една нова генерација млади ликовни уметници, чии формални карактеристики се движеле во рамките на разновидните видови преработена фигурација.

Новите визуелни и естетски концепти на фигуративната експресија се појавиле во форма на поп-арт, нов експресионизам, новофигуративна уметност, наративна фигурација, интимистичка фигурација, хиперреализам, неоромантизам и други форми. Од веќе познатите форми на развој, остануваат надреализмот и фантастичната уметност.

Обновениот интерес за фигурата и најразличните видови нејзина интерпретација можат да бидат објаснети како реакција – очекувана последица на нефигуративните движења, последица на желбата за поактивна, поангажирана реакција на настаните во кои уметникот е учесник и набљудувач, или жртва и последица на одлуката да започне вистински дијалог со публиката за која нејасните пораки и нечитливите мисли ќе станат сè повеќе и повеќе неприфатливи.¹³⁷

¹³⁷ Sonja Abadziewa Dimitrova, (предговор) *Contemporary Yugoslavian Art*, Ethniki Pinakothiki, Alexander Soutzos Museum, Athens, May 9-June 12, 1977, стр. 20-21.

Со цел разграничување и методолошко следење на овие разни видови фигурација, во понатамошното излагање ќе преминам кон детерминирање и определување на припадниците на засебните фигуративни струи, следејќи го хронолошкиот и дескриптивен методолошки принцип. Притоа, морам да нагласам дека одредени уметници ќе бидат споменувани во различни тематски единици, било поради разновидните фази во нивниот ликовен развој, било по повеќеслојноста на нивните дела.

8.1. Фигурација со експресионистички белези

Обновениот интерес за ликовно изразување, во согласност со некогашните експресионистички белези, одново зема замав во седмата деценија, особено во втората половина, како еден вид носталгија кон старото, но овие видови неоекспресионизам не се единствен белег за Македонија, туку тие облици на ликовно изразување се следат и на светската ликовна сцена. Некогаш овој ликовен пристап не е сосема чист туку е измешан со карактеристиките на други стилови. Оттука, секоја припадност на одреден уметник треба да се зема како условно, а не дефинитивно врамување во шаблони.

Петар Мазев, по енформелната фаза во согласност со сликарството на материјата (1960-1966/67), ќе почне да се навраќа на своите порано сликани дела со карактеристики на поранешниот симболистичко-реалистички и кубистички период. По 1968 година започнува еден вид специфично акционо сликарство, според Петковски, блиско до групата „КОБРА“ и Шпанецот Саура, како и до апстрактниот експресионизам на Де Кунинг. И во оваа фаза тој е поврзан со природниот амбиент на Македонија, никогаш сосема одделен од „фигурацијата“, „излевајќи ја својата експресионистичка фурија во сложените апстрактно-

фигуративни творби“¹³⁸. Понатаму неговите дела добиваат карактеристики на особена фигурација, со монструозно преобликувани, биолошки или човекоподобни состави што се насираат низ хаотични и еруптивно изведени платна со жестоки колористички акценти. Драма што се одвива преку насилство и љубов истовремено („Човек во амбис“, 1980, „Човек-инсект“, 1980, „Старец и девојка“, 1980). Мазев се смета за една од фигурите во македонската современа уметност кој извршил директно влијание врз творечкиот развој на поновите генерации (од 1980-та па наваму), па дури и неговото творештво во одредени контексти се сместува во рамките на „постмодернизмот“¹³⁹. Овој став е оправдан доколку се тргне од духовната интелигибилност на Мазев и од неговата способност да влијае врз помладите генерации, како и експерименталниот дух за авантури, но секако не е докрај оправдан доколку пред нас ги имаме само неговите дела како визуелен доказ.

Фигурацијата на Мазев е предадена во „растресити“, разлеани форми, смачкани, разнебитени и монструозно преобразени биолошки и човеколики состави што се насираат низ привидно хаотични, еруптивни бои и потези. Масивни, широки темни ленти ги зграпчуваат рабовите на површините – формите се кинат и се разлагаат. Делото се гради и со потези што „експлодираат“ под раката на уметникот, агресивно се вовлекуваат во обоените површини, ги „гмечат“ формите, предизвикуваат дисторзија.¹⁴⁰

Глигор Чемерски (1940-2016) во многу случаи се споменува како еден вид надоврзување на тенденциите на Мазев, по неговиот пантеизам, експресивност и по тенката линија на спој/колизација меѓу Еросот и Танатосот, присутна во неговите дела.¹⁴¹ Кај Чемерски, една поистакнатата

¹³⁸ Б. Петковски, *Студии за современата македонска уметност*, Македонска цивилизација, Скопје, 2001, стр. 64.

¹³⁹ *Ibid.*, стр. 185.

¹⁴⁰ Борис Петковски, *Петар Мазев*, Уметничка галерија Скопје, Скопје, стр. 12-13.

¹⁴¹ Чемерски ќе израсне покрај Мазев, кој ќе се произнесе: „од најрано детство на Чемерски, па низ целиот мој живот, јас од него немав поблизок творечки собеседник“ (Б. Петковски, *Чемерски*, Уметничка галерија, Скопје, 1998).

нитка е спојот со византиската уметност, со тој духовно-наследен багаж кој несомнено врши „надзор“ врз дел од неговиот опус. На неговите рани платна се случува потрага по носталгично доживеаниот свет на митологијата и легендите, испреплетени со лирски сеќавања на родниот крај, на детството и со интелект отворен за треперењата на природните феномени.¹⁴² Прво тоа го реализирал со помош на „милосливи, поетски решенија, а потоа преку немирно искршените, барокно и епски расфрлените во просторот човечки и анимални форми, втопени во атмосфера на некој егзистенцијален трепет“.¹⁴³ Надреализмот е вклучен во експресионистичката, морбидно преобликувана фигурација, измешан е со елементи на фантастиката и барокно-експресионистички моменти блиски до арт-брут варијанта во наредната фаза на Чемерски.¹⁴⁴

Ликовно тоа е вознемирена, експресивно расчленета фигурација, кохезија на стварното и нестварното, со поголема пиктурална култура и подлабока, воздржана колористичка експресивност, препуштајќи се на својот темперамент на сликар експресионист кој сака жестоки потези и жесток колорит, со извесна острина која произлегува од поривот на темните страсти. Боените контрасти на светло и темно ги изразуваат внатрешните судири, непосредно и жестоко. Како што веќе споменах, овој автор има потреба да слика врз готова предлошка, пред сè, некој мотив преземен од нашето средновековно фреско-сликарство. Оттука, често се присутни сцени на Оплакување и Св. Ѓорѓи и ламјата, видени и простудирани многу пати во црквите и манастирите низ Македонија, особено Св. Пантелејмон во Нерези и во Св. Ѓорѓија во Курбиново. Разјадувањето на формата сведочи за високите звуци на сомнеж во исполнувањето на човечката акција и творештво.¹⁴⁵

¹⁴² Б. Петковски, *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989, стр. 35.

¹⁴³ *Ibid.*, 46.

¹⁴⁴ Б. Петковски, *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981, стр. 54.

¹⁴⁵ Владимир Величковски, *ДЛУМ - 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996, стр. 80.

За експресионистичките одлики во дел од творештвото на уметникот Нове Франговски (1939-2017), како и за севкупниот негов творечки опус обременет со фигуративен третман, ќе биде споменато во наредното 7 поглавје, со еден вид кус монографски приказ на издвоени уметнички индивидуи чиј придонес во Другата македонска фигурација е, по мое мислење, несомнен. Франговски се занимава со експресионистичко-надреалистичка фигурација од дипломирањето 1966 па сè до 1969-70 година.

Симон Шемов (р. 1941) ја следи пантеистичката линија, досега спомената кај Мазев и кај Чемерски, со разни начини на нејзина импликација во уметничкото дело и неоекспресионистички облици и во неговиот ран постакадемски период и како една од опциите во „поп-артистичкиот“ колаж на ликовни изрази во паноата и параваните, но и за Шемов како и за Франговски ќе стане збор поопширно – ретроспективно, во наредното поглавје.

Истражувањата на Димитар Стојчевски (р. 1947) се сместени меѓу апстрактното и асоцијативното сликарство. „Тоа е еден затворен, интимен, но не и херметичен свет, чии корени треба да ги бараме во современите урбани услови на живеење, и оттаму ја откриваме блискоста со архитектурата, сфатена како феномен на вертикални и хоризонтални, плоски односи“. Преовладува сивиот тон, како своевидна визуелна и емотивна противвредност на ваквите амбиенти.¹⁴⁶ Во подоцнежните години интересирањата на Стојчевски остануваат во духот на експресионизмот и „пејзажноста“, но главна улога сега имаат френетичниот потег и јакиот колорит.

¹⁴⁶ Б. Петковски, *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981, стр. 69.

Владимир Георгиевски (1942-2017) во своето творештво, покрај искуствата на старите мајстори (Рембрант, Гоја, Врубел), се потпира и врз традицијата и националното. Во неговите дела честопати нелогично се спојуваат и/или спротивставуваат паганското и црковното.¹⁴⁷

Георгиевски прифаќа некои надреалистички „инсинуации“, а целата композиција е барокно и динамично разрешена, најчесто преку експресивно „разнебитени“ облици, во духот на монументалното сликарство. Тој во своето творештво се потпира врз традицијата, религиозна, културна и секако, ликовна. Во неговите слики, цртежи, релјефи и акварели се проткајува интересот за волуминозни, крупни човечки фигури, предадени со „разголена“ цртачка структура и сурова обоеност (како да се прашува каде се наоѓа границата на завршеност на делото). Тие фигури се маниристички издолжени, а ликовите изразуваат патетична запрашаност над човечката судбина. Георгиевски ја извлекува „линијата на темните страсти“ во обработувањето на вечните теми поврзани со духовното опстојување на човекот. Тој покажува дека на меланхоличната снеможеност, со која се опфатени неговите ликови, може да ѝ се приопштат одредени симболични значења. Стилски, неговите творби претставуваат пример за еклектично поврзување на белезите на сецесиско, симболично и експресионистичко претставување, своевидна врубеловско-бекмановска стилска синтеза.¹⁴⁸

Во творештвото на Жарко Јакимовски (р. 1948) од крајот на 1970-тите и почетокот на 1980-тите се чувствува влијание на кубизмот, надреализмот, геометризмот, експресионизмот. Влијанијата на овие светски правци кај Јакимовски се директно цитирани, без големи отклони во однос на иновативноста и актуелноста во согласност со времето во кое твори авторот и во склад со тековните уметнички приклонувања на уметниците од неговата генерација.

¹⁴⁷ Соња Абациева-Димитрова, „Врсниците јаваат во насока на фигуративното“, *Комунист*, Скопје, 1972.

¹⁴⁸ Владимир Величковски, *ДЛУМ - 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996, стр. 100.

Свето Манев (р. 1945) е наклонет кон симболично експресивно претставување на гротескни човечки – анимални фигури, во кои доминира цртежот.¹⁴⁹ Тој изразува карактеристичен антропоцентричен поглед, а човечката фигура станува центар на емотивниот излив. Тој знае како да ги смести одбивните и „невкусните“ органски детали во определена средина, во контекст што ги комбинира чисто анатомските слики со аморфни детали.¹⁵⁰ Неговите творби се напнати во форма, погруби и агресивни во целина, со фигуративни претстави чија анатомска структура, пренагласена во деформацијата, не е составена од крв и месо, туку од пневматски напнати форми со метален сјај. Тоа се необични суштества во згрчени пози, со цврсти и меки форми, кои имаат разголена структура, истовремено на надворешно и внатрешно ткиво. Во него пребива еден вид сублимиран чад кој добива белези на механизирани форми кои зборуваат за урбана и технолошка свест на уметникот. Овие антропоморфни форми сугерираат еден вид повторно раѓање на човекот, во психолошка смисла на зборот, потреба за надминување на себеси запрено во моментот на крајна тензија по која следува раскинување на границите. Честопати не е определен полот на фигурата-акт што упатува на извесни потиснати содржини на свеста, во сферата на еротското.¹⁵¹

Експресионизмот на групата „ЗЕРО“ (формирана 1985), во која членуваат: Ибрахим Беди, Александар Станковски, Игор Тошевски, Тања Миљовска, Перица Георгиев-Пепси, Сениша Цветковски, Миодраг Десовски, Златко Трајковски-Хинки и други, влегува во контекст на она што во светски рамки може да се дефинира како неоекспресионизам или стилски пост-номадизам, бидејќи нејзините членови создаваат дела во духот на парафразирање на добропознатите светски стилови, па и индивидуалци, притоа истовремено на еден начин потврдувајќи го

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Б. Петковски, *Студии за македонската современа уметност*, Македонска цивилизација, Скопје, 2001, стр. 188.

¹⁵¹ Владимир Величковски, *Свето Манев, Цртеж* (предговор), Центар за култура и информации, Скопје, 1986.

нивното значење за светската историја на уметноста, а од друга страна, иронично и цинично обраќајќи им се. Уметноста на групата ЗЕРО се создава во духот на: младост, бунтовност, експеримент, егзибиција, шега, дружба, па оттука и делата создадени во зенитот на акциите и перформансите на групата оддишуваат со младешки жар, бунтовништво, цинизам, адекватен на времето кога се појавува, како антитежа на востановените општествени норми и принципи, а секако и како опоненција на воспоставените уметнички постулати на модернизмот во Македонија. Тие афирмираа жестокост, свеж мултимедиумски/мултимедијален? природ и пред сè, словити значења и пораки (кои влегуваат во областа на уметноста, новите медиуми, но и во религијата, антропологијата итн.).

Сергеј Андреевски (р. 1960), кој иако со многу мал опус влегува во хронолошката рамка на овој труд, се занимава со експресивно (фигуративно или апстрактно) - неоекспресионистичко сликарство. Тој е занесен со предревни (можеби митски) пориви, кои ги открива во појавите на секојдневната егзистенција. Покрај жестоките „извртувања“ на мотивите, со преплетувања на сенишни или гротескни преобразби на сверски и човечки форми, се јавуваат и еуфорични, игриви талкања на цртежот и лефтерно нафрлени бои. Можното, фантастичното, митското се преплетуваат во состави со пантеистичка инспирација.¹⁵²

Развојот на Венко Цветков (р. 1955) го покажува неговото љубопитство. Неговите први дела се поврзани со германскиот неоекспресионизам („диво“ и „лошо“ сликарство). Околу 1984/85 тој го сврти вниманието кон субкултурниот и маргинален феномен и кон критиката на идеологиите. Една од главните карактеристики на постмодернизмот, т.е. употребата на искуствата од историјата на уметноста е изразена на комплексен начин во неговата работа. Така Цветков користи византиска иконографија со цел да го изрази критичкиот став кон целокупната

¹⁵² Ibid.

идеологија, како плод на влијанијата на љубљанската сцена и неговата заедничка работа со Борис Штокељ.¹⁵³

На изложбата на 13. Биенале на млади во Риека 1985, тој ќе ја изложи сликата „Без наслов“ на која е претставен пар голи мажи, а над нив е испишано „Golden Manuet“. Во тој период авторот е наклонет кон фигуративност обликувана со нагласена контура и интензивен колорит (повлијаен од иконографијата и колоритот на Анселм Кифер).¹⁵⁴ Цветков обработува и теми од националната традиција и амбиент, како и човековиот лик подложен на своевидна трансформација.¹⁵⁵

Димитар Манев (р. 1948) во 80-тите создава еден вид експресивна фигурација, со нагласени кубистички импликации особено од типот на Пикасовата „Герника“. Острите и прекршени фацети креираат фигуративни содржини во кои најчесто анималните претстави (бик, крава, коза, коњ) го носат приматот на случувањето. Тој го обработувал говедското тело со сласно уживање во егзибицијата на своите ликовни пориви, стремејќи творечки да ги освои густо испреплетените искуства на посткубизмот и на специфичниот експресионизам на германската група „Синиот јавач“.¹⁵⁶

¹⁵³ Борис Петковски, *Студии за современата македонска уметност*, Македонска цивилизација, Скопје, 2001, стр. 194.

¹⁵⁴ Небојша Вилиќ, *States of Changes? Посмодернизмот и уметноста на осумдесеттите*, Феникс, Скопје, 1994, стр. 177.

¹⁵⁵ Владимир Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр. 275.

¹⁵⁶ Б. Петковски, *Студии за македонската современа уметност*, Македонска цивилизација, Скопје, 2001, стр.65-66. Петковски забележува дека кон крајот на деведесеттите, опсесијата со жестоките времиња на смртта што завладеаја на балканските простори, ја преобразија целата логика на ова еуфорично ларпурлартистичко сликарство. Питомите говеда се претворија во масивни тела на агресивни, митолошки ѕверови (македонска верзија на Минотаур), што се судриле со призрочни приказни на птици: изведени со мајсторско сплотување на праисториски и медитерански сугестии (биковите на релјефните плочи од Виница, V-VI век), со модерна експресионистичка и кубистичка обработка, што е пренесена со смел и исклучително впечатлив цртачки јазик. Речиси целосната обезбоеност на некои дела ја зголемува визуелната и емоционална привлечност на фактурата.

Сликарските инсталации на Томе Аџиевски (р. 1958), кој инаку е скулптор по образование, дисциплина која не влегува во трудов, од изложбата „Експресија, гест, акција“ (1985) во Музејот на Македонија, оддишуваат со постмодернистичка наратија и новоекспресионистички карактеристики. Во истата година, 1985, ја претставува оваа поинаква естетика на својата самостојна изложба „Трчање по Запад“.¹⁵⁷ На оваа изложба Аџиевски користи една фигура од авторката „Ники де сан Фале (фигура во трчање со подигната десна рака) која ја изведува во манир на Жан-Шарл Блез и француското ново сликарство... Ова повикување на други автори, сепак, нема тежина на навод, цитат или тавтологија, туку претставува еден критички однос кон состојбата во Македонија, со блага пародичност на ‘трчањата’ по примерите на западната уметност“.¹⁵⁸

8.2. Геометризирана фигурација

Геометризмот во македонската современа уметност отсекогаш бил доста привлечна опција, без оглед на базичната предлошка што стои зад, т.е. фигурација или нефигурација-апстракција како преобладавајќа изразност. Највлијателните поуки за геометризмот кај нас произлегуваат од искуствата на кубистичкото сликарство и Пикасо, од една страна, потоа Кандински и неговиот лирски пејзажизам со постепено апстрахирање на препознатливите асоцијации со користење на „геометризирани“ форми и облици заради постепена синтеза на елементите и секако, карактеристиките на рускиот конструктивизам, неопластицизмот на Мондријан и оптичката уметност, кои, се разбира, според својот жаргон воопшто не влегуваат во контекст на фигурацијата, но ликовниот сензибилитет и чувственост на овие стилски низи ќе повлијаат врз некои македонски автори во нивниот фигуративен изразен асортиман.

¹⁵⁷ Соња Абациева, *Идеја-тека*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003, стр. 24.

¹⁵⁸ Небојша Вилиќ, *States of Changes? Постмодернизмот и уметноста на осумдесеттите*, Феникс, Скопје, 1994, стр. 178.

Досега во повеќе поглавја споменатиот Томо Шијак, во 1965 година, изработил слики-објекти, темно обоени, со наслов „Човекот некогаш број 10245“ и „Човекот некогаш број 172“. Тие се решени како геометриски форми со користење на стилизирани знаци и бројки, што ја потенцира нивната ангажирана мотивација. Во истата година тој изработил и слики-објекти компонирани во правоаголни површини како исечоци-макети, со комбинирање на фотографии, текстови и предмети („Во чест на столовите“, „Хиерархискиот ред на столовите“) со особено влијание од предметниот конструктивизам. Во нив се соединуваат елементи на неодадаизмот, на новата фигурација, на конструктивниот геометризам и на поп-артот. Уметникот овие слики ги нарекува слики-релјефи или „комбинирани слики“. Во наредните неколку години, Шијак се посветува на конструкции со релјефни сликарски елементи од нефигуративен карактер.¹⁵⁹

Никола Фидановски (р. 1946) бил заинтересиран за предметното, спроведувајќи извесно концептуализирање во просторот на сликата, меѓутоа се задржал на геометриското анализирање на човечкиот лик, на предметите, особено во циклусот слики со еколошка тематика. Со постапка на прецизно и суптилно нијансирање, авторот постигнува ефект на згусната „загадена“ атмосфера, од која се појавуваат само контури на ликовите или дел од човековото тело. Општата хармонија во сиво се анимира со некој акцент светли нијанси што неговите дела ги прави привлечни за гледачот.¹⁶⁰

Од средината на седумдесеттите, тој изработил серија слики во кои доаѓа до израз спојот на неколку стилски карактеристики: геометриската апстракција, поп-артот и оптичката уметност („Слоеви“, 1975). Сликата е јасно поделена на геометриски дефинирани полиња и форми, при што преовладуваат хоризонтални „ленти“, јаки бои и чиста тонска градација.

¹⁵⁹ Владимир Величковски, *Геометризмот и современата македонска уметност*, Епоха, Скопје, 1997, стр. 115-116.

¹⁶⁰ Владимир Величковски, *ДЛУМ – 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996, стр. 94.

Секој дел е педантно исликан, со техничка перфекција и дизајниран третман на ликовните елементи.

Во наредниот циклус, кај Фидановски е понагласена „атмосферата“ на сликата, што е постигнато со побогато спроведена тонска градација, сиво или поинтензивно обоена, со строго одмерени колористички акценти. Декоративниот ефект и серијалноста во распоредувањето на елементите отстапуваат пред еден друг вид „студенило“ на неговите ликовни вообличености: подзасилена е до усвитеност тонската градација, со строга системност во организирањето на хоризонталните линии, „нарушени“ со некоја дијагонално поставена форма, дел од некоја „глава“ и слично. Композицијата е стабилна затоа што е градена врз ваков правилен распоред на хоризонтални и коси линии, при што формите се цртачки нагласени, а подеднакво и тонските решенија. „Главите“ се обезличени, некаде сведени на поедноставен белег и симболичност, опфатени со аналитичката постапка и авторовата „анонимна“ објективизација.

Сликарството на Жарко Јакимовски припаѓа на зачестена појава (неретко сведена на манир) во дел од европското повоено сликарство: здружување на надреалистички искуства, принципи на геометриска апстракција и натуралистичка обработка на одделни клучни детали во делата. Со прецизно дотеран и допадлив цртеж, Јакимовски обликува разновидни сугестивни, морбидно-деликатни состави; тие како да припаѓаат на некои биолошки (растителни и животински) состојби на материјата. Овие и колористички изделените акценти – симболи се сместени врз речиси геометриски организирани површини покриени со студени бои кои меѓусебно се тонски усогласени („Облици во простор“, 1978; „Трансформации 9“, 1979, „Слика 9“, 1980).¹⁶¹

¹⁶¹ Б. Петковски, *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981, стр.70.

Димитар Кочевски-Мичо (р. 1943) во серијата слики и цртежи од 1983 и 1984 се занимава со проблемот на човечката фигура (современ лик), поставена во релација со одредени „урбани означувања“, негувајќи ги суптилноста и насетувањето во изразот.¹⁶²

Перица Георгиев-Пепси (р. 1957) негува реалистично-фантастично сликарство коешто, во согласност со неговото спиритуално искуство, станува на свој начин возбудливо. Во делата на Георгиев се развиваат, низ своевидна асоцијативна поетика на фрагментот, спонтани „раскази на чудесното“ во потрага по „средиштето“, еден вид „света геометрија“, како воведување духовна димензија во уметноста со јазикот на архетипски форми. Кај овој автор се јавила силна внатрешна потреба за наоѓање цврсто духовно упориште, спротивставено на лабавиот систем на вредности на современиот свет. Оттука карактеристичниот свет „од фантазијата“ трансцендира во реалност ослободена од секоја формална стега.¹⁶³

8.3. Фигурација со одлики на поп-арт

Поп-уметноста е мошне привлечна како уметнички правец воопшто, поради интензивниот и нападен колорит, поради знаковноста и „иконичноста“, поради лесно читливата идеосинкразија, концепт и порака, поради нејзината критичност, без оглед на општиот штимунг, т.е. дали таа критичност е игрива или директна и „болна“. Како таква, оваа уметност извршила непобитно влијание врз развојот на македонската современа фигурација и тоа во различни нивоа, значења и транскрипции.

¹⁶² Владимир Величковски, *Геометризмот и современата македонска уметност*, Епоха, Скопје, 1997, стр.135.

¹⁶³ Ibid., стр. 175.

Евгенија Демниевска (р. 1946) во 1980-тите – создава дела со одлики на поп-арт (тоа некаде се совпаѓа со нејзиниот престој во Токио, Јапонија, каде што студирала 3 години), објекти во кои има „игрива“ фигурација, фигурација расцепкана во стилот на сложувалка, дела што бараат интеракција и од публиката и нејзино активно вклучување во вкompilerувањето на самиот „финален“ производ, при што секако се поставува прашањето за комбинациите и чија перспектива е поадекватна, на авторот или на посетителот? Поп-арт одликите лежат токму во аниматорскиот аспект на објектите на Демниевска.

Ристо Мијаковски (р. 1948) создава дела во духот на новата фигурација, со карактеристики на наративната и ангажираната фигурација и поп-арт елементи. Поп-елементите лежат во користењето на знаковно претставување и користење симболи во централниот дел на сликата, изронети од рамно обоена, плакатска заднина, со цел да се даде акцент и да се сврти вниманието кон центарот на случувањето. Заедно со знаците и симболите – како елементи на новата технизирана иконосфера, на средината од дејствието е „фрлен“ и јунакот-човек, како жртва на новата ера.

Во таква навидум драмска поставеност, која делумно ја афирмира естетиката на егзистенцијализмот според која „уметноста не е ништо друго освен еден вид одмазда“ (Ж. П. Сартр), Мијаковски не плива сигурно. Силината на фонот игра улога на помалку сувопарни кулиси, неговата боја има непрочистен пигмент во својата просторност, а анатомската фактура на субјектот не дава илузија дека станува збор за човекот-жртва, туку зборува за една наказа.

Мијаковски се обидел да го опфати оној проблем на „ладно сликарство на рационалниот свет на формите“ (О.Б. Мерин), кој би требало да биде повик за борба против модерните идоли на техниката и демонијата на

машините во современото општество, но бесконечниот крик на човекот-жртва останува нем, во отугениот амбиент на сликарскиот обид.¹⁶⁴

Златко Стефанов Попиванов (1935-1998) креира дела во кои се преплетуваат примитивни, надреалистички и попистички карактеристики. На платната на Попиванов се случува драма видена во домородните цртежи, таписерии и слично, во кои толпа луѓе се преплетуваат, поставени во систем, со ред или во безредие, без присуство на перспектива, длабочина, прв и втор план. Напротив, сè е „плакатски“ рамно прикажано, рамно обоено, без нијансирање, без пластицитет, без илузија за трета димензија. Покрај колористичките платна, во 1980-тите Попиванов ја негува и „белата“ слика во која егзистенцијалната драма е уште пофатално нагласена, со емфазирање на авторовата способност за создавање слика, една од мошне тешките сликарски техники, во бело.

Александар Станковски (р. 1959) третира еден неоекспресионизам, со повремени поп-арт елементи во духот на постмодерната, наклонет кон стилски номадизам. Поп-карактеристиките во творештвото на Станковски се осознаваат во изборот на некои теми, предмети на обработка, личности од нашето секојдневје, „луѓе-икони“ од поблиската или подалечната историја, но исто така, неговиот поп-сензибилитет може да се протолкува и преку неговиот „реалистичко-фотографски“ стил во кој сака да го стави настрана, да го сврти вниманието од мануелниот ангажман, а да го стави акцентот врз селектираната и конципирана проблематика.

Како што беше практиката и досега, само ќе се наведе дека и Симон Шемов и Нове Франговски создаваат дела со поп-одлики, и тоа Шемов

¹⁶⁴ Марика Бочварова Плавева, *Ладислав Баршиќ, Вознемирен шаблон*, МСУ, Скопје, 2000, стр. 24.

под влијание на британската линија на поп-артот со мошне жива и вивидна тематика, додека кај Франговски се чувствуваат влијанија од овој правец видени во плакатскиот (рамно обоен) пристап во обработување на заднините на композициите и влијанието на урбаната иконосфера.

8.4. Фигурација со концептуален дискурс

Во македонското сликарство создавано помеѓу 1960-тите и 1990-тите се создава и еден посебен вид фигурација, Друга фигурација, која може да се оквалификува како фигурација со концептуален дискурс. Тоа не е концептуална уметност, во класична смисла на зборот, бидејќи концептуалците ја сметале сликата за мртва. Во 1996, во Даут-пашиниот амам во Скопје, историчарот на уметноста Викторија Васева-Димеска ја отвора тематската изложба насловена „Концепт во слика“ и во неа вклучува некои од подолу обработените автори. Сепак, во овој труд целта е систематизирањето да се одвива околу фигурацијата примарно, па оттука и новата терминологија фигурација со концептуален дискурс. Концептуалното сликарство, како што го дефинира Шуваковиќ¹⁶⁵, со класични механизми ја комуницира идејата, концептот, која е суштествена за овој вид уметнички дела. Ова сликарство е метајазично бидејќи, со сликарски средства, се зборува за сликата и сликарството. Фигурацијата со концептуален дискурс како формален елемент ја зема фигурата (во конкретниов труд, фокусот е на човечката фигура), преку која се назначуваат повисоки, концептуални механизми за нејзино толкување. Обработката на фигурата може да биде со примеси на хиперреализам, надреализам, експресионизам итн., но факт е дека причините за делото (во случајов, сликата) се помисловни и не се сведени само и единствено на „прикажување, на визуелен јазик, пиктуралност, визуелна нарација, сликовни симболи. Секое сликарство

¹⁶⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska Akademija nauke i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999, стр. 152.

се заснова на концептот на сликата и сликарството, но само некои сликарски дела ‘концептот на сликарството’ го поставуваат во средиштето на делото¹⁶⁶.

По раниот постакадемски период во кој Божидар Дамјановски (р. 1947) ги потврдувал поуките од академијата и се барал себеси, тој постепено почнува да развива картезијански, строг, стерилизиран стил со прецизен цртеж и фотографска реалистичност во претставувањето. На тој начин, тој го поместил тежиштето на возбудата во просторот на идеите и уметничкиот концепт, во кој главна улога има предметното, икониичното, во различни соодноси и значења. Од втората половина на седумдесеттите години уметникот минува низ три фази на истражување кои претставуваат тесно поврзани и логично развивани целини. Прво, ги направил сликите „Тест V“ од 1978 и „Тест со фотографија“ од 1979, кои уште со насловите укажуваат на суштествените преокупации на уметникот. Наоѓајќи се во време на потрага по сопствен израз и во стремежот да го прошири својот хоризонт, Дамјановски во својот уметнички концепт вклучил „дијалог со минатото“ што има свои специфичности. Неговата објективизирана визија опфаќа претставување на специфична структура, ликовна и тематска, во која се допираат и проткајуваат разновидни ментални и знаковни состави. Сликарска материјализација и формалното обликување се блиски и до класичната сликарска техника на фотографскиот медиум. Дамјановски почнал да негува фотографска точност во претставувањето, со свест за јасна „документарна аналитичност“ и поврзување на современоста и минатото, кои имаат знаковни структури, но и универзални значења и содржини. Дамјановски и во наредните години ги продолжил своите истражувања, создавајќи опус кој воспоставува нераскинлива врска на еден современ уметник со епохите од минатото, со западната и источната цивилизација. Тој однос кон минатото, поблиско или подалечно, е актуелно, особено денес, во епохата на постмодернизмот. Неговото настојување е да ги доведе во хармонија елементите на сегашноста и елементите на

¹⁶⁶ Ibid.

минатото, како два знака или две компоненти што не се судруваат, туку повеќе коегзистираат, стануваат паралелни стварности кои можеби не се сечат во некоја заедничка точка, но во секој случај, остваруваат еден „плоден дијалог“, како доближување на два света од кои се раѓа идејата за универзалните значења на знаците и симболите, за постоењето на човекот во кој се влеваат сеќавањата за минатото, што значи сегашноста и насетувања за иднината. Во тој контекст, Дамјановски има изработено серии полиптични портрети на личности и уметници или имиња од уметноста од повеќе епохи и правци. Пример „Портрети I–XVI“ кои се еден вид мозаик или „поп-артистички колаж“, но не на една и иста личност, туку на различни индивидуи.¹⁶⁷

Дамјановски создал серија слики-фигуративни композиции во кои е остварен специфичен дијалог со подалечната и поблиската уметничка традиција, назначувајќи го присуството на две „паралелни реалности“, вклучително и на „третото око“, она на гледачот/авторот, кој остава сопствена трага врз делото (отпечаток со прст), повлекување обоени „координати“ кои ги потенцираат геометриската поделеност на просторот и строгиот распоред на секој дел од композицијата. Покрај тоа, авторот користи основни геометриски форми (триаголник, квадрат итн.) во контекстот на својата ликовна промисла, која се одликува со слоевитост (човек, свет, традиција, космос – „Асурбанипалов лов“, 1990 и сл).¹⁶⁸

Димитрие Дурацовски (р. 1952) на покласичен начин ја соопштува (како сликар и раскажувач) својата опсесивна определба за надреално-фантастичниот свет, обновувајќи го дијалогот со харизматската личност на сликарот Леонид Шејка, навлегувајќи во подрачјето на езотеричното и магиското, на духовната преобразба. Сепак, неговите дела не остануваат само на ова поле, на езотерија и магија, туку преминуваат кон

¹⁶⁷ Владимир Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр. 271-272.

¹⁶⁸ Владимир Величковски, *Геометризмот и современата македонска уметност*, Епоха, Скопје, 1997, стр.191-192.

слики со концептуална предумисла. Дурацовски го обновил дијалогот со некои појави од модерната авангарда.¹⁶⁹ Тој бил преокупиран со идејата „за создавање на неомедијала во Скопје. Дурацовски во 1978 во Домот на младите „25 Мај“ изложува и концептуално осмислени дела, интровертни, метафизички и во комбинација на цртеж и текст. Неговата творба „Борхес и јас“ ја изразува речиси класичната форма на концептуалниот пристап, со чист и мошне експлицитен концептуален дискурс.¹⁷⁰ Ова дело е изработено со ефемерен материјал (редица на шапирографирани фотографии на Борхес, која завршува со портрет на самиот автор).¹⁷¹

Милош Коџоман (1952-2014), заедно со Драгољуб Бежан, е меѓу првите македонски уметници кои изведуваат хепенинзи и перформанси. Но покрај концептуалноста видена во неговиот „револуционерен“ и авангарден дух токму во перформативните акции, Коџоман бил мошне промислен и во своите два први циклуси на слики („Дрога“ и „Мутанти“), во кои концептуалноста и идејноста како своевиден протест биле над сликарските квалификации.

Во 1973 година Коџоман ја отвора самостојната изложба на психоделични слики насловена „Дрога“ (во Центарот за култура и информации). Неговиот ангажман е остра критика на тогашното конзервативно и ксенофобично општество кое ја третира индивидуалната креативност како општествена девијација. Тој ја поставил парадигмата на современиот однос помеѓу уметникот и македонското општество, а уметникот (изгубен во вселената) е „вонземјанинот“¹⁷² во посета на негостољубива необична планета којашто не го разбира и којашто тој не ја разбира.¹⁷³

¹⁶⁹ Ibid., стр. 174.

¹⁷⁰ Соња Абаџиева, *Идеја-тека*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003, стр. 21.

¹⁷¹ Ibid., стр. 440.

¹⁷² Своевиден вонземски лик има главна ролја во слики на Коџоман.

¹⁷³ Емил Алексиев и Атанас Ботев, *Уметникот и диктатурата* (издание по повод истоимената изложба организирана во рамките на манифестацијата *Бела ноќ* во

„Мутанти“, пак, се слики на кои се претставени „нов вид суштества, хуманоиди, кои се сообразиле на својата нова функција или улога во имагинарниот свет на авторот. Остварени се моменти на комбинација на сликовни претстави и на апстрахирани форми.“¹⁷⁴ Преку нив се претставуваат дегенерациите на човекот предизвикани од разновидни опасности со кои се соочува во своето секојдневје.

Александар Станковски во 1980 година се претставува со свои дела (колаж и бриколаж слики во разновидни историски стилови) во Скопје (Галерија на Домот на ЈНА). Имајќи предвид дека сè веќе е направено, она што му останува на еден постмодерен уметник како Станковски е поигрување со делчињата од минатото, нивно пресложување и прераспородување во нови целини со полна свест за сопствената историска позиција, што не е веќе позицијата на исклучителниот субјект на модернизмот кој има интуитивен увид во смислата на постоењето и тајните на светот, туку на интерпретатор кому му преостануваат само занаетското совршенство и можноста да ги реорганизира и да ги рециклира фрагментите од историјата на уметноста.¹⁷⁵

„Со таволошката и референтната постапка, кои стојат зад овој голем опус сосема е извесно дека на Александар Станковски му обезбедува и тоа како значајно место меѓу авторите кои ги разработуваат ваквите или слични постапки во македонската историја на уметност.“¹⁷⁶

Венко Цветков во 1987 во Домот на младите „25 Мај“ ја поставува изложбата „Хероx Art“ базирана врз идејата за доминантноста на

организација на Град Скопје и Младинскиот културен центар Скопје, одржана на 5 октомври 2013).

¹⁷⁴ Владимир Величковски, *Милош Коџоман*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2005, стр. 13.

¹⁷⁵ Емил Алексиев и Атанас Ботев, *Уметникот и диктатурата* (издание по повод истоимената изложба организирана во рамките на манифестацијата *Бела ноќ* во организација на Град Скопје и Младинскиот културен центар Скопје, одржана на 5 октомври 2013).

¹⁷⁶ Небојша Вилиќ, *States of Changes? Постмодернизмот и уметноста на осумдесеттите*, Феникс, Скопје, 1994, стр. 186.

идеологијата врз сите рамништа на општественото живеење. Морфолошки се врзува за симболите на тоталитаристичките системи.¹⁷⁷ Со оваа изложба и до некаде со некои други неоавангардни постапки под влијание на словенечката струја и групата IRWIN, Цветков ќе го допре и концептуалниот дискурс во сликарството, а уште понагласено во своите видеа, кои како дисциплина не влегуваат во темата на трудот.

8.5. Разни видови „реализам“ (хиперреализам, радикален реализам, фотореализам)

Реализмот отсекогаш бил ликовен вокабулар близок на сликари од различни временски периоди кои умееле да го приспособат адекватно на потребите на ерата, на контекстот, на актуелноста, релевантноста, на моменталниот тренд. Така и во Македонија реализмот ќе се развива виден низ разнородни стилски означувања, од покласичен реализам (претежно до 1955), па сè до хиперреализам, радикален реализам, фотореализам и други облици и видови на презентирање на „реалноста“. Авторите што со својот ликовен ангажман најдоследно припаѓаат на оваа стилска определба на другите видови фигурации се: Родољуб Анастасов – преку неговиот радикален реализам, хиперреализам, ангажирана фигурација, наративност; потоа Нове Франговски кој твори дела со одлики на надреализам, експресионизам, нова фигурација, но на нив издвоено и поопширно ќе се осврнам во претпоследното поглавје од овој труд.

Павле Кузмановски (р. 1939) во својот ликовен опус го негува реализмот и тоа виден низ неколку призми, од магичен реализам, преку академски реализам, па сè до дела со одлики на лирски и поетски реализам. Темите што ги обработува најчесто во себе вклучуваат човечки фигури, портрети или актови, во кои акцент е ставен на цртежот, најчесто изведен со

¹⁷⁷ Соња Абациева, *Идеја-тека*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003, стр. 451.

прецизност и со сигурност. Она што ја заслудува визуелната сензација и ги омекнува „силината“ и моќноста на изразот се лирскиот и поетскиот сензибилитет кои се присутни преку ахроматскиот тоналитет на делото и лирскиот нерв на цртежот и неговата конструкција.

Коле Манев (р. 1942) е сликар кој со својот уметнички јазик е приклонет повеќе кон академскиот реализам (во сликарската постапка, пред сè, но и во композициска смисла) одошто кон другите видови реализам со современи белези, иако повремено неговите дела оддишуваат со одредени аспекти на хиперреализам или поточно фотографски реализам, а други, пак, се во духот на магичниот реализам во начинот на организирање на композицијата и одреденото иреално поставување на фигурите и објектите на платното. Манев сметал дека негува „сопствен реализам“ (далеку од хиперреализмот и надреализмот), подвлекувајќи дека „хиперреализмот не му е својствен на нашето поднебје“, дека тој добива „мекост и топлина“ и дека „нашиот реализам заслужува некое поинакво име“.¹⁷⁸ Манев работи и индивидуални портрети, но и групни сцени. И во едните и во другите доминира едно чувство на меланхоличност, на патина на времето, на отуѓеност, како карактеристика на современото секојдневје. Иако се занимава со реализам (од ваков или онаков тип), Манев честопати покажува неконзистентност и несигурност во цртежот.¹⁷⁹

Благоја Николовски (р. 1944) е автор кој на своите платна педантно исликува впечатливи детали, често со морбидна и патетична нота и со некоја „далиевска“ атмосфера. Продлабочувањето на пластичната мисла на Николовски постепено доведе мотивите на неговите дела да се вообличат со погрижливо одбрани и организирани компоненти. Од нив речиси сосема се отстранети надворешно вметнатите моменти на

¹⁷⁸ Љубица Арсовска, „Разговор со Коле Манев, Реализам на нашето поднебје“, *Културен живот*, број 3-4, Скопје, 1988, стр. 45.

¹⁷⁹ В. Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр. 139-144.

фантастика или надреализам. Емотивната необичност и загадочност на сцените се постигнуваат со здржани односи на „секојдневни“ нешта, преку претстави на човечки и животински фигури сместени во „обични“ амбиенти; а сè е предадено со претпазлива, ликовно култивирана „традиционална“ обработка („Човек и пес“, 1977; „Постела“, 1978; „Мртва природа“, 1979).¹⁸⁰

Благоја Николовски нè воведе во тивката тајновита сугестија на затворените простори и издвоеноста на ликови кои сонуваат за други времиња и простори. Драгоцени се светлината и блажениот мир што го постигнува во своите религиозни слики. Тој на своите ликови и предмети им дава симболични значења, особено заинтересиран за вообличување на коњски глави.¹⁸¹

Неговото сликарство е најблиску до поетиката на магичен реализам. Тој е заинтересиран за создавање на специфични амбиенти и состојби, за сугерирање на таинственото и за недопирливите простори на човековото духовно опстојување, на карактеристичните човечки типови, при што антрополошкиот мотив го збогатува со филозофски прашања и истражувања на релација човек и мајмун, и обратно, или пак, додавање мајмунски лик на човековото тело итн.¹⁸²

Сликарството на Ристо Мијаковски тргнува од оние ситуации на апсурдот кои се својствени за надреалистичката архитектоника на сликата, но – и со низа свои детали – децидирано се оддалечуваат од каква и да е понатамошна компарација.

Огромни монохроматски површини, кои имаат за цел со својата предимензионираност да форсираат стравотност на глетки, се исполнети

¹⁸⁰ Борис Петковски, *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981, стр. 68-69.

¹⁸¹ Владимир Величковски, *ДЛУМ - 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996, стр. 96.

¹⁸² В. Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр. 262.

главно во центарот, со многубројност на симболи на ова техницизирано време, среде кое се наоѓа човекот-јунак како податок дека дејствието ќе се случува во него, но и покрај него, дека ќе се случува – секако – на тој жртвеник кој, во својата тотална суштественост, симболизира разурнување на животната основа, цел и потреба за работа и за живеење.

Новица Трајковски (р. 1962) се занимава со реализам кој се движи од школските поуки на академскиот реализам, па сè до дела во кои фотографскиот реализам (фотографската сличност со портретираната личност главно сликана според фотографија) се комбинира со магичниот пренесувајќи алузивни, метафизички или симболични значења. Тој слика автопортрети, портрети (индивидуални или групни), како и покомплицирани симболични претстави (митолошки, религиозни) во кои најчесто користи современи ликови од своето опкружување¹⁸³.

Владимир Величковски, во книгата *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, прави општа поделба на делата (портретните) на Трајковски на „буквални“ и „имагинарни“, поаѓајќи од фактот дека во првите се потпира само и единствено на фотографијата како предлошка (со пластично модулирани ликови врз монохромна заднина), пренесувајќи ги претставите со класичната техника *trompe l'oeil* (квадрат по квадрат) додека вторите авторот ги видоизменува, т.е. додава одредени свои видувања и дообјаснувања на портретираната личност (имагинарни пејзажи, метафизички-надреални созвучја и сл.).

8.6. Надреализам од друг вид

Во македонската ликовна уметност од XX век за ниту еден правец не може да се зборува како за „чист“ во оние рамки во кои е разбран во

¹⁸³ Пример е делото „Распятие“ во кое за ликот на Исус Христос го користи портретот на Ѓокица Мирковски од Белимбегово.

светската историја на уметноста. Разновидните комбинации со други стилови, делумните преземања на едни карактеристики, а одбивање на други, внесувањето на локалните концепти и влијанието на традицијата креирале правци кои бараат нови термилошки одредувања. Надреализмот кој во Македонија се развива по 1960-тите не влегува во полето на новата детерминанта постнадреализам, својствен за светот, бидејќи нема многу големи отстапувања во однос на претходно создаваните дела со ваков штимунг. Мал дел од нив вклучуваат одредена ангажирана линија, некоја нарација, но во суштина, сите обиди остануваат во доменот на она што овој труд го дефинира како надреализам од друг вид. Да ги проследиме авторите кои творат во овој дух.

Еден од најдоследните приврзаници на магичниот реализам и на надреализмот е Спасе Куновски (р. 1929). По земјотресот во Скопје од 1963 (инспирација за неколку негови слики), а главно по 1967, Куновски прифатил (во позвучен и помалку нијансиран колорит, во примена на „несликарски“ додатоци-колажи) некои искуства блиски на новата фигурација и на поп-артот. Преку делата на Куновски се открива и определен ангажман (во тематика од војната или поврзана со некои состојби на човекот во природни катаклизми, во социјална средина итн.).

Така и Куновски, сè до својата смрт (1978), настојувал и натаму да подвлече моменти на своето сликарство: фасцинација со секојдневното поставено во неочекувани односи и барање поефектни ликовни рршенија (натамошно доближување до поп-артот) во чисто изведбена смисла. Куновски е сликар надреалист, кој е препознатлив како автор на специфичен лунарен штимунг, на тивка меланхоличност, која ги осмислува релациите меѓу човечките ликови, кои се кукли и маски. Ефектот на надреалистичност е создаден со поставување на предметите во необични соодноси. Евокацијата на тивка вознемирувачка

таинственост добива малку поинтензивен звук со внесувањето на извесни попартистички елементи во ова сликарство.¹⁸⁴

Вангел Наумовски (р. 1924) во почетокот на 60-тите постепено го напушта примитивно-наивистичкиот пристап во кој доминираа мотиви земени од секојдневниот живот (главно селски), за да ни открие чист свет на заоблени форми интензивно обоени, кои се претвораат во растенија и женски актови опфатени од ист ритам. Тие се осмислуваат преку еден пантеистички дух, како „рајска градина“ која е плод на имагинацијата. Овие мотиви се инспирирани од зачудувачките и фантастични претстави од водените длабочини, т.е. во конкретниот случај, од подводниот свет на Охридското Езеро.¹⁸⁵

Кирил Ефремов (р. 1938) поминал неколку сликарски фази, од еден вид енформелно-црвојаден надреализам, преку далиевски осмислена надреалистичност, сè до циклуси, цртежи и слики од последните години во кои внесува белези на нова фигурација, со нагласување на социјалниот и мисловниот аспект на предадената сцена. Делата имаат изразито наративна структура и интелектуално-ангажиран однос спрема стварноста и минатото. Тој често пати обработува библиски теми, како и световни, особено еротски мотиви и во сите нив внесува автопортрети. Особено се интересни темноинтонираните мотиви на депонии, на еколошка загаденост и загрозеност од друг вид на човечката средина.¹⁸⁶

Ефремов сака „линеарни претерувања“ во кои ги вообличува своите фигури, одделни „опсесивни теми“, а во кои се мешаат еротиката, политиката и логиката, потоа надреалистичките „невозможни комбинации“ или пак, неочекуваните симболични замени, гротескната форма, како барање изразителност, особено параболичните или патетичните трагања по смислата на опстојувањето. Заедно со одредени претераности и претераности во неговите автопортретни композиции,

¹⁸⁴ Б. Петковски, *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981, стр. 53-54.

¹⁸⁵ Владимир Величковски, *ДЛУМ - 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996, стр.80.

¹⁸⁶ Ibid.

меѓу сонот и јавето, проникнува јасно нагласена нарцисоидност во претставувањето, што ретко се сретнува во овој вид на современата македонска ликовна уметност.¹⁸⁷ Илустративноста секако не треба да се из земе од некои од неговите дела.

Васко Ташковски (р. 1937) во своето сликарство негува еден вид надреализам и фантастика, надвор од сфаќањата на „авангардата“ и „академизмот“. Сепак, фигурацијата на Ташковски добивала белези на јасен ангажман кој е неодоив од неговата персоналност и уметничка личност. Според пластичната структура, ова сликарство е класично, но во поетична смисла се определува како надреалистичко-фантастично.

Неговите теми се движат од морски глетки со пластично деформирани фигури кои се претвораат во црвојадна кафеаво-окерасто обоена материја, во други дела се појавуваат мотиви со слободни „тешки“ ритми на полукружни форми и „скелетни“ фигури кои се предадени во грч и темен тоналитет, потоа го третира проблемот на таинствениот однос на човекот и вселената кој се одигрува во поедноставен амбиент на научнофантастична/*science fiction* сценографија. Во дел од платната на Ташковски се нудат митолошки теми со еротски содржини, притоа разлагајќи го предметот на неговата микроструктура. Во осмата деценија кај Ташковски следиме нагласена линија на преобразување на предметите од визуелната стварност, присутни се мотиви на „вселенски светови“ населени во маглини, кратери, „неидентификувани тела“. Во нив пулсираат линии на некои енергии, а материјата се трансформира низ скротени, творечки, но и разурнувачки агресивни сили.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Владимир Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, 1998, стр.261-262.

¹⁸⁸ Владимир Величковски, *Васко Ташковски*, Македонска книга, Скопје, 1990, стр. 5-15.

8.7. Ангажирана фигурација

Ангажираната уметност спаѓа во она поглавје на историјата на уметноста што се занимава со прашањето на политичката уметност, уметноста на историски теми или уметноста од позиција на моќ. Тука секако влегува и аспектот на третирање и критичко презентирање на „негативните“ аспекти на современото суштествување. Станува збор за тематско определување, со специфични белези, кое не го заобиколува прашањето на уметничките вредности.

Во македонската модернистичка уметност има примери на ангажиран пристап, а во контекст на фигурацијата, кај нас може да се споменат неколку претставници кои дале белег или реагирале на актуелните аспекти на општеството, на политичката констелација, на воените безумија, на природните катаклизми и слично.

Во временската рамка која е вклучена во овој магистерски труд (1960-1990), треба да се набројат неколку авторски имиња чиј ликовен опус во поголем дел бил ангажирано устроен. Неколку дела на Спасе Куновски имаат таков предзнак, што поради избраната тематика, а делумно поради мрачниот и загадочен штимунг на делата. Куноски се осврнува на реперкусиите на војната, на „осакатените“ фигури (кукли-марионети) и во физичка и во духовна смисла.

Друг од постарата генерација сликари чиј делумен творечки прелудиум е во ангажираниот дух е Томо Шијак, со своите објекти насловени „Човекот некогаш број“, од 1965 и 1966, со асоцијации и инклинации на војната и логорските кампови, во кои човекот не бил третиран како засебна индивидуа, туку како број составен од неколку бројки како знак на распознавање. Во неговите творби, преку низа елементи, се

сугерирани некои аспекти на современата етичка и социолошка проблематика на човекот.

Тука секако влегуваат и оние автори што во наредното поглавје индивидуално ќе ги обработувам: Нова Франговски, кој во целокупното свое творештво на некаков начин реагира на актуелните случувања во современото општество, човековата отуѓеност, осаменост, затвореност во куќии (станови), постоење на зелени површини само во систем на стаклени градини, егзистирање во толпа, а недостаток на комуникација и слично; во творештвото на Симон Шемов може да се насети латентен ангажман кој се крие зад доминантниот пантеистички превез, а неговата реакција е во современата раскината нитка помеѓу човекот и природата, во оној природен сооднос и баланс кој е натално вроден; Родољуб Анастасов со своите хиперреалистични и радикално-реалистични глетки со надреален штимунг на човековиот безизлез и социјален изолационизам, осамени минијатурни човечки фигури поставени во монументални затворени безвоздушни простори, или како се движат по големи скалила, сизифовски обидувајќи се да најдат „излез“.

Со извесното студенило во творештвото на Никола Фидановски се откриваат актуелните егзистенцијални содржини, како што е отуѓеноста или, пак, загрозеноста на урбаниот човек предизвикана од нарушеноста на еколошката рамнотежа, од загаденоста на која ѝ се дава надреално-фантастичен штимунг и слично („Во една насока“, 1978, „Инсекти зад хоризонталите“, „Заминување“, „Најавување“, 1979 итн.).

Ѓоко Матевски, слично на него и Ристо Мијаковски, се заинтересирани за соодносите во денешно време, соодносите меѓу луѓето, односот на човекот спрема просторот во кој егзистира, соодносот на човекот кон техниката која го зазема местото на мануелното функционирање со разновидна машинерија, отуѓеноста на поединецот од природата и

„давање на приматот“ на урбаната иконосфера и модернизација и слично.

Еден од аспектите што е присутен во голем број слики на Васко Ташковски се критичкиот тон и ангажираноста, особено во доменот на разработка на екологијата, планетарните проблеми и разурнувањето на природата. На неговите слики од овој вид се среќава елементот на вжештениот диск-сонце или друго тело, а постепено во тие фантастични „пејзажи“ вгнездува и комбинација на технички предмети од новата механизиранира ера или, пак, конгломерати од заканувачка машинерија (оружје и слично) чија намена е да заплашат, да ја нагласат разурнувачката моќ на „војната“, на современото безумие, на консумирачкото општество. Со таквиот ликовен вокабулар, Ташковски ги нагласува својот ангажиран пристап и критички однос кон актуелните проблеми на општеството.¹⁸⁹

Милош Коџоман, исто така, во своите циклуси слики „Дрога“ и „Мутанти“ има одредена нота критичност и ангажман, бидејќи отворено говори за одредени нови ситуации со кои општествата се соочуваат, а тоа се сè почестото присуство и користењето на опијатите и халуциногените хемиски средства. Во сликите од циклусот „Дрога“, тој слика глетки „видени“ низ призмата на човек под влијание на „хемијата“, во исто време укажувајќи и на негативните последици од нејзиното користење. Во „Мутанти“, пак, пристапот му е поширок и се занимава со разновидните проблеми со кои се соочува човекот во своето секојдневје, кои го деформираат и дегенерираат, создавајќи нови содобја.

¹⁸⁹ Владимир Величковски, *Васко Ташковски*, Македонска книга, Скопје, 1990, стр. 15.

8.8. Фигурација со лирски карактеристики

Неколку претставници на македонската ликовна сцена во периодот од 1960 до 1990 заслужуваат внимание кога станува збор за фигурацијата со лирски белези, најмногу бидејќи оваа фигурација може мошне лесно да се движи по тенката линија помеѓу квалитативна уметност и допадлива (квази) уметност.

Ана Темкова (р. 1943) е една од најзначајните сликари на фигурацијата со лирски карактеристики и е сликар интимист. Таа негува пет сликарски теми: ентериери, портрети, куќи, цвеќиња и плодови кои наизменично се менуваат во нејзиниот творечки опус.¹⁹⁰ Соња Абациева вели: „Во сликите на Темкова нема голема реторика и големи теми, но има тивка романтика, желба за мечтаење и задоволство“.¹⁹¹

Со романтичен младешки занес, со желба што повеќе да објави од својата личност, Темкова креира дела во кои ликовите на мажите и жените ја прифаќаат нејзината чувствителна деликатност, но и стравот од скриените тајни на светот, некое тивко чувство на осаменост. Своите бои ги доживува сетилно, а тие често се деликатно и рафинирано усогласени; додека елегантната издолженост и морбидност на фигурите и ликовите на Темкова содржат угледување на некои актуелни движења во фигуративното сликарство.¹⁹²

Како автор наклонет кон предметното, и во портретот, кој е мошне специфичен жанр за Темкова, таа пристапува како кон предмет, со истата деталност, не стремејќи се да постигне фотографска сличност со портретираната личност, ниту пак индивидуални карактерни особини,

¹⁹⁰ Владимир Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр. 225.

¹⁹¹ Соња Абациева, *Длабоко дишење*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2001, стр.53.

¹⁹² Борис Петковски, *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989, стр. 36.

туку да создаде уметнички квалитети во делото. Најчести се женските портрети/личностите што таа ги слика, самата изјавувајќи дека за да портретира одредено лице треба да биде привлечена, инспирирана од него. Во нејзините дела бојата има улога и на линија, со неа уметничката го опишува предметот, но таа е, пред сè, средство на интимниот израз. Во нејзините портретирани ликови се чувствува нагласен женски сензибилитет и блага меланхоличност (по што некогаш е споредувана со Милена Павловиќ-Барили). Специфики на целокупното творештво на Темкова се нагласен интимизам и лирска обоеност на реалната претстава.¹⁹³

На линијата интимисти припаѓа и Рубенс Корубин (р. 1949) со слики и цртежи во кои носталгично се евоцира некое сеќавање на раните доживувања, се евоцира еден вид класичен, идеализиран женски лик во амбиент на флуидна граница меѓу минатото и сегашноста. Своевидна неоромантичарска и симболистичка насоченост се открива во неговите дела. Здржана чувственост, придушена сензуалност, одбегнување на драматични соопштувања – и љубов за „старинско“, култивирано градење на сликата, се општите одлики на неговото досегашно творење. Внимателно цртачки оформените детали (фигури, лица, предмети) се усогласени со кадифесто меко поставени бои: некои барокни, „рембрантовски“ и слични сугестии се провлекуваат во оваа сликарска постапка („Параметар на универзумот бр. 2“, 1978; „Примка“, 1979; „Слика 2“, 1980).

Во делата на Рубенс Корубин се спојуваат класичната инспирација и имагинативноста за она што е необично, создавајќи ефект на вистинска „стварна нестварност“. Неговите дела поседуваат сликарски рафинман и суптилна психолошка загатка. Насловите на делата се воопштени и без знаци на портретна амбиција, но сепак е јасно дека станува збор за портретни ликови-фигури инспирирани од неговата сопруга, кои се

¹⁹³ Владимир Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр. 227-228.

поставени во растителни имагинарни предели. Фигурата е светла или темна издвојувајќи се на посветла заднина со светлосни ефекти кои ѝ даваат значење на архетипска идеализирана претстава на женскиот лик. Тоа се своевидни поетски портретни претстави со прозирна и декадентна разнеженост, нашминкана „убавина“ со содржани противречности на софистицираност и блазираност, во кои нагласката е на општото, а не на поединечното значење на портретниот лик.¹⁹⁴

Доне Милјановски (р. 1941) се занимава со сликарство, таписерија, цртеж и графика и неговите творби, изработени во еден магично реалистичен и надреалистичен дух, откриваат фигуративна определеност и одреден афинитет за портретниот жанр. Тоа е автор кој е интимист по доживување и сообразено на тоа е неговиот класичен ликовен приод. Имено, Милјановски негува коректно изработен цртеж со тонска моделација на формата, водејќи сметка за реалистичното претставување на одделни предмети и ликови, во една мека и посмирена варијанта. Всушност, реалистично третируваниот портрет авторот го комбинира со предели и предмети што, исто така, реалистично се обработени, но кои со одделни фрагменти на целината ѝ даваат извесни имагинарни белези.¹⁹⁵ Во творечкиот опус на Милјановски се насираат трагите на традиционалното, религиозното, националното, видени преку изборот на мотиви и предмети на обработка, кулиси од стари архитектонски градби, старини од традиционалните куќи и долапчиња, прозорци што гледаат кон некој имагинарен-фантастичен свет, а во повеќето од овие надреално склопени просторни асортимани егзистира и еден женски лик-фигура, чија архаичност и ренесансен изглед уште повеќе го апострофираат фантастичниот и лирски штимунг.

¹⁹⁴ Ibid., 235.

¹⁹⁵ В. Величковски, *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998, стр. 263.

9. ДРУГАТА ФИГУРАЦИЈА ВО ДЕЛАТА НА:

Родољуб Анастасов, Нове Франговски и Симон Шемов

Во досега обработениот материјал на овој труд, неколкупати ја споменавме одлуката за воведување на еден издвоен сегмент, во кој ќе се спроведе селективен и поопширен пристап кон издвоени автори и тоа Родољуб Анастасов, Нове Франговски и Симон Шемов, кои, според извршените истражувања, направиле најголем исчекор во однос на воведувањето промени во фигуративниот ликовен идиом и тоа во оној првичен, иницијален контекст на трудот, т.е. Другата фигурација со специфични карактеристики каде што човековата фигура е најголем сочинител. Поединечното-скратено монографско пристапување кон ликовниот ангажман на овие автори ќе придонесе за потврда на нивната важност и значење во оформувањето на македонската современа уметност.

Пред да се премине кон поединечна анализа на нивните опуси, каде што за секого посебно ќе се издвојат клучните парадигми кои ги одвојуваат, начелно ќе се нагласат причините зошто токму овие тројца автори имаат „ексклузивитет“ во однос на другите од фигуративниот идиом или, пак, од посебните фигуративни класификации кои беа спроведени во претходното поглавје. Сите тројца одбрани уметници творат во фигуративен дух, без исклучок, сите три децении предодредени во овој труд, седумдесеттите, осумдесеттите и деведесеттите години од XX век, што подразбира дека имале континуиран интерес за човековата фигура и неговата клучна улога во концепциското и формалното „моделирање“ на едно уметничко дело, со континуиран жар и потврдени вредносни квалификативи. Но, издвоените автори не се, секако, единствените што би ја задоволиле оваа класификација. Затоа, првава одредница, дополнета со наредната, ќе го дообјасни процесот на предложеното екстрахирање. Анастасов, Франговски и Шемов оставаат посебен белег на

„другоста“ на фигурацијата, која покажува значителни отклони од претходните видови фигурација, а во исто време, нивниот ликовен опус не може лесно да се стави во ниту една стилска „фиока“ специфична за светската историја на модерната (или постмодерната) уметност од втората половина на XX век. Оттука, и во горните прегледи може да се види честото повторување на нивното делумно класифицирање во разнородните стилски разгранувања на македонската фигурација од 1960 до 1990, за разлика од другите автори кои најчесто остануваат во доменот на една стилска (проблемска) класификација на Другата фигурација. Тој стилски „номадизам“ и користење разновидни стилски идеологии од историјата на уметноста (со фигуративен преттекст), во комбинација со: употреба на фотографијата, филмот и урбаната иконосфера како помошни средства; традицијата и фолклорот; локалниот општествено-политички контекст; бунтовничкиот и младешки порив за ново, создаваат своевидни оригинални авторски и уникатни уметнички индивидуалитети чија фигурација е концепт по себе и за себе.

7.1. Родољуб Анастасов

Родољуб Анастасов е роден во Скопје, 1935 година, а Академија за ликовна уметност завршил во Белград, 1962, дипломирајќи кај Љубица Сокиќ и Момчило Стевановиќ. Анастасов рано се вклучува во ликовниот живот на југословенскиот простор, а секако и во Македонија, како еден од значајните претставници на тогаш актуелната апстрактна струја – енформелот, со учество на многубројни изложби. Животниот пат на Анастасов е искомплициран со обвинението за сторен „вербален деликт“ и одлежување казна/робија на најозлогласениот остров Голи Оток. Од 1963 до 1965, Анастасов ја одлежува казната, по што се враќа во Скопје и одново се активира на ликовната сцена, но секако со изменет сензибилитет, со преживевани трауми и човечка драма која силно ќе се

вреже во неговата меморија и која ќе остави неизбришливи траги во неговиот и животен и творечки пат.

Продолжува во апстрактниот творечки лексикон, но постепено ги проширува и геометризира органските форми и облици, приклучувајќи се кон геометриската апстракција. Визуелниот асортиман дава чувство на ефект на прозорска рамка, систем од хоризонтални, синхронизирано поставени цевчести ленти, во комбинација со одредени рамно обоени површини. Присутни се и разбранувани претстави, како асоцијација на бранови, пустини и слично. Секако дека во суштината на ваквиот ликовен асортиман веќе се назираат филозофските размисли на Анастасов за „маленкоста“ на човекот и за хумановидната глупост, за осаменоста и отуѓеноста.

Преодната алка кон една современо инспирирана и обработена фигурација се наоѓа во поголемиот број впечатливо и грижливо изработени слики на Родољуб Анастасов во периодот од 1972 до 1975. Тоа е своевидна „синтетична фигурација“ со која: ја нагласува поврзаноста со нашата нова урбана атмосфера, со вкусот на интимните простории и новите градски ведути, сè со префинета и милослива колористичка обработка. За да ја достигне суштествената анализа, а потоа и ликовната синтеза на појдовниот момент, Анастасов мошне обмислено користи елементи од геометриската апстракција, оптичката уметност и искуствата на новата фигурација.¹⁹⁶

Од 1975 Родољуб Анастасов создава творби, градени од впечатливо кадрирани и изведени ситуации и детали на урбаните средини, со постепено внесување моменти на метафизичко и фантастично сликарство.¹⁹⁷ Тој бара поттик за создавање во непосредната околина и

¹⁹⁶ Ibid., стр. 64.

¹⁹⁷ Борис Петковски, *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989, стр.49.

во „изворните содржини“, а во неговото сликарство од овој период човечката фигура игра посебна улога, но тоа не е човекот како „бескорисна страст“. Во проседето на овој радикален реализам (како што го толкува Владимир Величковски) се вградени, во морфолошка и поетичка смисла, искуствата на денешната масмедиумска визуелна култура која изврши пресудно влијание во менувањето на начинот на перципирање на современиот човек.¹⁹⁸

Современата градска средина, како простор во кој се испреплетени животните текови на човечките маси и осамените поединци во „новиот“ антрополошки и социјален амбиент се чини дека ја поттикнале сликарската поетика на уметникот, во склоп на „фигурацијата на македонската ликовна сцена“. Со поранешната прегнантна форма: замислена како префинето обопштени ликовни противвредности за предмети, простори итн., Анастасов започнува да обликува состави со поописна визуелна информација, која тој различно ја степенува и развива. По првите слики од оваа етапа на своевиден фотографски реализам, уметникот започнува да ја нагласува динамиката на телата во просторот, успевајќи да предаде своевидна „трага“ на нивното траење и во времето. Понатаму, Анастасов градел посмирени композиции: во нив статичните делови се, пред сè, елементи – ликовно внимателно предадени – на урбаниот простор. Во овој амбиент човековото присуство е остварено преку разновидни групирања на силуети – скици, предадени во акција или во движење.¹⁹⁹ Суптилноста и сигурноста го одликуваат неговото творештво, а со циклусите „Човек и време“ и „Човек и простор“ се вклучува во актуелните струења на радикално-реалистичката фигурација, со индиректно влијание на таканаречените масмедиуми. Во жариштето на интересот му е феноменот на брзина и човек поставен во амбиент на движење и динамика, како и масовни сцени во урбан амбиент набљудувани од некој отвор (рамка на прозорец или др.), менувајќи ја висината на визуелната. Луѓето се безлични силуети

¹⁹⁸ Владимир Величковски, *Родољуб Анастасов*, Табернакул, Скопје, 1995, стр. 157-158.

¹⁹⁹ *Ibid.*, стр. 67.

поставени во длабок простор каде што нивните односи и ефекти на светло-темно сугерираат латентна драматичност на глетката.²⁰⁰

Во сликарството на Анастасов се вградени, во морфолошка и поетичка смисла, некои искуства на новите визуелни средства, особено на фотографијата – пронајдок кој длабоко го означил и окарактеризира крајот на векот. Таа е формирана во времето на експанзија на медиумите, кога манифестациите на сето шаренило на светот се добиени главно со посредство на ревиите, весниците, телевизиската и филмот.²⁰¹

Во сликите од циклусот „Човек и време“ (1977-78) е назначена промената – акцент е ставен на телото во движење, односно на возот со нагласена хоризонтала кој е фиксиран, од статична визура, во момент на брзо поминување. Луѓето во движење во преден план имаат исто така заматени контури, создавајќи своевиден контрапункт на динамика, ефект на „сцена во сцена“. Времето тука се појавува како метафора на динамиката и брзината, предадена на еден сензибилизиран сликарски начин, во една изедначеност на напнатоста и брзината на сцената.²⁰²

Циклусот „Човек и простор“ (1978-1994), пак, е најобеман и најсложен во неговиот уметнички опус, а според вредностите се вбројува меѓу значајните придонеси во подрачјето на новите облици на реализам, не само кај нас, туку и во светот – имајќи го предвид неговото присуство на повеќе селектирани изложби и критички одсиви. Рамката на некој прозорец или ролетна ја определува линијата која ги разграничува и поврзува двата света, едниот на интимата, а другиот на надворешниот свет, просторот на ентериерот и просторот на екстериерот, тоа што е невидливо око на уметникот и илузионистички предадени фигури во еден простор кој има длабочина, но е „затворен“ со едно интимно

²⁰⁰ Vladimir Veličkovski, „Tradicionalno u novom“, *Vjesnik*, Zagreb, 1980.

²⁰¹ Владимир Величковски, *Родољуб Анастасов*, Табернакул, Скопје, 1995, стр. 168.

²⁰² Ibid., стр. 173.

чувствување. Анастасов, како сведок на денешните збиднувања, воспоставува вистински оптички однос меѓу сликарството, сеќавањето и фотографската назнака. Тој, врз основа на снимки на колективни сцени, а тоа се, најчесто, фотографии во дневни весници или списанија, документарни филмови, но и сопствени снимки, оформува делови на една посложена целина, како помагало во определувањето на изгледот на мотивот. Доближената визура открива апстрактна форма, која всушност претставува дел од една поврзана логична целина, во чиј состав се вградени одредени пасажии на фигури распоредени според ликовна логика. Неговиот начин на работа и компонирање некогаш се споредува со улогата на режисер во сцените во кои се определуваат „аголот на гледање, просторот и во него фигурите и предметите, мотивите на архитектурата со промените на ‘атмосферата’ во сликата“. Од фотографијата, Анастасов ја презема слободата на кадрирањето, но без импровизација, со поттици кои ја активираат способноста за сликовна транспозиција, со мајсторска техника и поетска оригиналност.²⁰³

Анастасов е автор со посебна уметничка сила и убедливост која произлегува од солидната поставеност на елементите и нивното концептуализирање во просторот на сликата, високиот професионализам, интимизмот во доживувањето и концентрираната духовна енергија, која нè потсетува на Истокот.²⁰⁴ Содржината на неговите слики, всушност, се човековата осаменост и неговата судбинска поврзаност со урбаниот простор.

Анастасов е автор на впечатливи портрети и автопортрети, дела во кои се потврдува користењето на искуствата на фотографијата, со нагласка на индивидуалната психологија, но и на симболичните значења што може да ги има човечкиот лик. Создадена е сугестија на просторна длабочина,

²⁰³ Ibid., стр. 170-174.

²⁰⁴ Од 1982 е член на друштвото „Јога“ од Скопје.

предадена на еден модерен начин.²⁰⁵ Најспецифични се неговите автопортрети во кои, покрај веристичка сличност со неговиот сопствен физички изглед, доаѓа до израз способноста на Анастасов да го погоди и карактерот на личноста и да ја отслика внатрешната состојба на духот.

Заклучно, Родољуб Анастасов е една од исклучителните авторски појави на македонската ликовна сцена на XX век. Тој и по периодот одреден во овој труд работи и твори во истиот дискурзивен тематикон, негувајќи ги фигурацијата и претставувачката уметност и продолжувајќи да ги истражува актуелните прашања за позицијата и улогата на човекот во современата доба. Тој е еден од ретките македонски уметници кај кои се појавува влијанието на таканаречениот радикален реализам, т.е. хиперреализмот, од една страна или, пак, фотографскиот реализам од друга страна, но она што го издвојува Анастасов од другите уметници кои творат со сличен ликовен вокабулар е што неговите дела имаат: исклучителна свесност за актуелните проблеми на современото (ангажираност); наративност – што значи дека со користење на фотографски предлошки креира ликовни композиции кои ги „прераскажуваат“ човековата борба и сага со и во осаменоста (без патетика, патос и драма); и, конечно, по тоа што тој режира специфични амбиентални измислени архитектонски одредници (што значи дека тој не е ортодоксен ниту хиперреалист, ниту фотореалист) кои го истакнуваат идејниот и филозофски дискурс за мноштвото и самотијата, за урбаното и хуманото, за индивидуалитетите и идеологиите, како дихотомии на модерната доба. Сликите на Родољуб Анастасов, иако оддишуваат со реализам од подиверзен вид, сепак не се лесно допадливи, ниту пак лесни за „апсорпција“, како што е случајот со голем број слики создадени од другите уметници – претставници на разновидните видови реализам во македонската уметност од 1960 до 1990 години, бидејќи имаат длабоко промислен и оправдан пристап.

²⁰⁵ Владимир Величковски, *ДЛУМ - 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996, стр. 88.

7.1. Нове Франговски

Нове Франговски, роден 1939 во селото Галичник, се здобил со академско образование на белградската ликовна академија кај проф. Љубица Сокиќ. Тој е автор кој се едуцира и уметнички созрева во рамките на поранешната федерација Југославија и на тој „југословенски уметнички простор“ постигнува завидни резултати.

За време на студирањето на Академијата за ликовни уметности во Белград, Франговски се интересирал за еден вид фантастична уметност, а еден од најблиските автори му бил Шагал. Спознавајќи доста од предностите на овој фантастичен стил, придружен и со наивистички и со надреалистички призив, тој ќе почне да создава дела во овој дух. Но, за разлика од главно позитивната атмосфера во делата на авторите наивисти и фантазери, кај Франговски особено влијание ќе извршат сцени и глетки од војната, како и од скопскиот земјотрес, кој лично го доживеал. Значи, станува збор за ангажиран пристап со социополитички импликации. Надреалистичкиот манир кај Франговски се динамизира со примеси на експресионистички карактеристики.

Како такви, делата сè повеќе губат од шагалските импликации, а сè повеќе почнуваат да се приклучуваат кон бејконовските морбидни фигуративни глетки на изолирани лица, болни, ранети и сл. Разликата лежи во тоа што Франговски знае да издвои, да кадрира одредени делови од телото од специфични агли на гледање, да ги постави композициски асиметрично, а сепак избалансирано и секако, сето тоа да го изведе на бела заднина или да ги смести фигурите во еден надреалистички, но македонски апстрактно-асоцијативен пејзаж²⁰⁶ (со фрагменти од куќи,

²⁰⁶ За разлика од Бејкон кој ги поставува своите фигури во полудувачки затворен простор.

антички столбови, урнатини, најразлични предмети за секојдневна употреба кои летаат, лебдат итн.). Боите најнапред му се разновидни и специфични за нашето поднебје, но постепено почнува да ја смирува палетата и да ја сведува на неколку (три-четири) примарни или секундарни. И човечките фигури се изведувани некаде со сличен до природниот инкарнат, но уште почесто во некој друг несвојствен тон, а условната пластичност ја постигнува со „миењето“ на маслените бои со терпентин, при што постигнува градација на лазурност и појак интензитет на боја. Со оваа постапка ја изведува анатомијата на телата, со знаење и пропорционалност, дури и во интенционалните диспропорции, атрофирања, исчашувања, кои ги нагласуваат експресијата и тегобната динамичност. Реалистичкиот пристап во овој период воопшто не му е близок, туку напротив, симболичниот и симплифицираниот.²⁰⁷

Како што веќе напоменав, од крајот на 1969 година, тој почнува да внесува новини во својот начин на изразување, и тематски и стилски. Главни идеи што Франговски сака да ги опфати во своето сликарство се: човекот, неговото его, отуѓеноста од природата и од луѓето, како данок на модерната, технизирана епоха и пренаселеноста на градскиот асфалт. Што се однесува до стилските промени, интересот за геометриската апстракција и прочистувањето на композицијата сè повеќе го заземаат приматот, секако, покрај фигурата која и натаму е главниот актер во неговите слики, а на неа пристапува сродно со неговите претходни технички усовершености. Малите експресионистички потези ги шири создавајќи површини кои се монохромно обоени со ограничена палета (портокалово, сино, црно, жолто и слично) кои асоцираат на одредени геометризирани делови од современата архитектура и во таквиот амбиент е поставена човечката фигура која или е замислена или гледа зачудено и бара одговори или ни е свртена со грб, или само мошне мал фрагмент од неа говори за нејзиното присуство во таа средина и сл. Во

²⁰⁷ Ана Франговска-Стојановска, *Нове Франговски*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2008, стр. 28.

самата геометризирана и неприродна средина во која овој современ човек егзистира, Франговски вклучува и симболи кои се исто така стилизирани и геометризирани, но асоцираат на мали детали или остатоци од природата, по која авторот копнее. И фигурите имаат симболична обоеност, некои се сини, зелени, црвени, црни, бели и др., односно комплементарно обоени во однос на дводимензионалниот простор зад нив или одредени знаци од заднината, со што создава оптички сензации, композициска експресивност и динамичност. Со тоа веќе ја започнува својата наредна фаза која уште повеќе ќе се интензивира и ќе доживее промени за време и по престојот во Рим, Италија.²⁰⁸

По заминувањето на специјализација во Рим, Италија (1972 година) и соочувањето со овој голем град, поголем од Скопје, урбана средина со многу згради, улици, асфалт, автомобили, смог, метеж, неговиот стил ќе доживее рационални промени кои резултираат во уште поголема и понагласена геометризација, внесување на кутија-коцка, како форма во која човекот е затворен и принуден на живот и уште поинтензивно прочистување на композициската организација на сликата. Хумановидната фигура е коректно изведена, без индиции за половата припадност, а честопати е претставена и само како силуета без конкретизација, во најголем број од случаите придружувана од сенка (двојник), т.е. човековото его кое постојано поставува прашања. Во конзистентноста на делото придонесува и рамната, плакатска обоеност, а делото добива средена ритмичност благодарение на интензивно обоените, одново геометриски, акценти-симболи кои имаат импликации на одредени делови од ентериер или природа. Фигурите се борат со својата отуѓеност, со најстрашното и најпразното во нас – осаменоста. Како животни затворени во својот кафез, тие „гледаат низ прозорецот“ кон природата, со која исто така ја изгубиле врската, или пак си градат

²⁰⁸ Ана Франговска-Стојановска, *op. cit.*, стр. 36.

своја сопствена „стаклена градина“. Тоа е данокот на новото модерно време.²⁰⁹

Метежот и пренаселеноста, пак, како уште еден феномен на современото општество, ќе доведат до развивање на една нова ликовна идеја, од 1973 година, а тоа е мноштво од човечки глави, видени одзади, темиња обоени во различни тонални скалила, поставени во неколку фризови и затворени во кутии, односно модерни станбени објекти.²¹⁰ Во нив се чувствуваат некои оп-арт импликации. Покрај овој сижееен новитет од 1974-75 година, Франговски внесува и одредени органски форми (исто така рамно обоени), кои имаат асоцијација на облак или присуство на природата, но тие не се веќе само надвор од рамките на кутијата, туку влегуваат во неа, т.е. воспоставуваат одредена рамнотежа со урбаното, како индиција за внесување на оптимизам.²¹¹

Со овој период, Франговски не може и не треба по секоја цена да се вклопи во одредени стилски насоки, тој прави одличен спој на неколку правци, со карактеристики и примеси на новата фигурација, геометриската апстракција (сликарство на обоено поле, оп-арт) и попуметноста.

Од 1975 година, постепено својата фокална точка Франговски ја преориентира кон една нова тематско-филозофска и стилска одредница. Овие човечки контури (препознатливи дека се глави само по некои ретки реминисценции на делови од главата: коса, уши) се поставени во фризови и обоени рамно, но со различен колорит, сведен на неколку тона: жолт, син, зелен, црн. Од 1975 до 1977-78 ќе го развива циклусот едноставно наречен „Луѓе“, кој ќе ги задржи карактеристиките на досега

²⁰⁹ Ibid., стр. 36-37.

²¹⁰ Тука, во овие дела („Варијации“, „Црна кутија“, „Размислување за човештвото“) лежи идејата за започнување на наредниот циклус „Луѓе“.

²¹¹ Ана Франговска-Стојановска, *op.cit.*, стр. 37.

споменатите групни претстави, со таа разлика што сега веќе ќе се појават одредени „портрети“²¹², поставени во профил, полупрофил, анфас, покрај деперсонализираните силуети од глави. Овие „портрети“ се изведени со тон приближен до човечкиот инкарнат, а силуетите се или оставени во вид на цртеж со молив или се обоени со јаки колористички акценти (како и дотогаш).

Во 1979-80 година уште повеќе ја развива и изменува оваа идеја. Фотографијата, како помошно средство, најчесто употребувана во печатените медиуми за да предизвика скандал и да шокира, ќе му биде од особена важност. Ангажираниот пристап Франговски го задржува, па дури и интензивира, но сега пренесувајќи го своето креативно видување кон поопштите случувања во модерното општество, пред сè, новите социјални збиднувања како масовни собири, митинзи, штрајкови, протести и една општа вознемиреност во која на еден начин се предвестува она што следува како процес во рамките на политичката сцена – распадот на големата федерација Југославија. Одредени ликови се изработени до крајност, пластично, со сите детали, а другите се поставени само во вид на силуети, аперсонализирани. На издвоените ликови минуциозно ги обработува сите фацијални карактеристики²¹³, ставајќи акцент на гестот, на гримасата, на психичката состојба на група луѓе со иста или различна припадност (рудари, работници, доктори итн.) или индивидуалци изгубени и одново пронајдени во хаосот на мноштвото. Франговски со знаење ги „кадрира ‘сцените’ главно во горните визури со оддалечени или зголемени претставувања“²¹⁴. Издвоените ликови оддишуваат со една вознемирувачка нитка, на нивните лица се чита загриженост, незадоволство, грч. Човекот, иако во мноштво, е одново отуѓен. Вака „живо“ обработените човечки ликови меѓу плошно обоените силуети од глави (најнапред со малобројни акценти во поинтензивни бои, а потоа со смирување на палетата и

²¹² Изведени на базично ниво и сè уште нефотографски и реалистички обработени.

²¹³ Веристички, фотографски, па дури и хиперреалистички.

²¹⁴ Владимир Величковски, „Рационален пристап“, *Нова Македонија*, Скопје, 2 јуни 1984.

нејзино сведување само на земјени нијанси) се поставени врз рамна и монохромна (најчесто загасита) заднина, во еден недефиниран простор, без какви било импликации од реалното опкружување, со цел нагласката да се стави врз самото сиже. На нив работи сè до 1984 година.

Од 1978 година тој започнува еден нов циклус кој едно време ќе го работи паралелно со „Луѓе“, а првото јавно претставување на овие дела како на завршена, т.е. оформена фаза е во 1988 година. Станува збор за циклусот едноставно насловен „Минувачи“. Овие дела имаат одредени сличности со претходната фаза, но сега ја пренесува идејата: како ликовен документ за осаменоста, третирајќи цели човечки фигури, а не само глави. Идејата и пристапот се мошне сродни. Франговски создава дела кои го обработуваат урбаниот човек (како и во двете претходни фази), отуѓен, немоќен, апатичен и како од оној што стои веднаш до него да е одвоен со илјадници километри. Мноштвото човечки фигури се поставени според одреден ред, шематски, математички и геометрично по површината на платното. Некои од нив се обработени само на ниво на силуета, контури од фигура, монохромно обоени (најчесто во потемна нијанса од едноколорната заднина) или само назначени со цртеж во молив, додека неколкумина од таа толпа (некогаш дури и само еден) се издвоени и хиперреалистички, веристички и минуциозно разработени со сите детали. Овие пластично обработени фигури не егзистираат во реален простор, туку во еден неодреден, неограничен простор. Напротив, тоа е една монохроматска, рамно обоена површина, бело обоена (препарирано платно) или во загасити, темни тонови. Со овие определби, контекстот е речиси сличен со оној на „Луѓе“, освен што формата преку која го третира човекот е различна: цели човечки фигури наспроти глави. Уште една разлика е шаблонизираниот и репетитивен пристап кај „Минувачи“ со импликации на поп и оп-арт сликарството. Со овој циклус дела „Минувачи“ (претставен во Културно-информативниот центар 1988 година), Франговски уште еднаш јавно опоменува и ги предвестува можните опасности за поглобално меѓучовечко отуѓување кои реално и ќе се случат во 1990 година со распадот на Југославија, кога

довчерашните соседи и пријатели станаа непријатели и изманипулирана толпа луѓе за остварување на нечии идеали.²¹⁵

„Сликарството на Франговски, целото е во трагање да се пронајде одговарачка ликовна форма; формула која во себе ќе ја консумира целата вистина на присутноста на трагичната убавина на постоењето и непобитноста на неуништливиот дуализам.“²¹⁶

По 1990 година, Франговски само повремено ќе се враќа на фигурацијата и тоа онаа сродна на „Луѓе“, но со поинтензивни хроматски определби и со поголема дотераност и деталност во изведбата (тенденциозно алудирајќи на изместените вредносни критериуми во општествениот развој во Македонија). Сепак, преобладавајќи стилска определба која ја истражува од 1993 година па сè до крајот на животот е апстракцијата (лирска, а потоа и сродна на акционото сликарство), видена во повеќе различни нејзини обличја и дескрипции. Починал во Скопје, 2017 година.

Поставувајќи го очекуваното прашање за причините, т.е. оправданоста за издвојувањето на овој ликовен уметник во однос на другите од неговата генерација или пак другите претставници на стилските низи од другите фигурации кои се развивани во претходното поглавје, ќе се поентира дека Франговски е еден од ретките автори во чиј творечки опус, гледано интегрално, може да се сретнат карактеристики на многубројни разновидни влијанија од светските изми на XX век. Веризмот, фотореализмот и условниот хиперреализам, поп-артизмот, новата фигурација се правците кои најблиску го опишуваат опусот на овој автор, но аргументите и фактите кои одат контра овие определби и шаблонизирања лежат во неговиот парцијален пристап со веќе наведените стилски одлики и комбинација на реално - симболично,

²¹⁵ Ана Франговска-Стојановска, *op. cit.*, стр. 38-44.

²¹⁶ Мишо Митевски, *Нове Франговски*, (предговор), Коларчев Народни Универзитет, Београд, 1969.

надреално - метафизичко, поп-артистичко – хиперреалистичко, ангажирано - наративно. Како такви, со еден термин, овие дела може да се определат како фигурација од друг вид, специфична по секој здив и елемент, секогаш држејќи го фокусот на човекот како мерило на сите состојби. Покрај овие квалификативи, ангажираниот дух со кој провејуваат делата на Франговски придонесува тие да бидат третирали како дела со актуелна тематика, кои оддишуваат со здивот на времето во кое се создавани и го критикуваат, т.е. последиците со кои е соочено човештвото.

7.1. Симон Шемов

Симон Шемов е роден 1941 во Кавадарци, а дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Белград во 1964 година кај проф. Зоран Петровиќ. Во првите години по дипломирањето, Шемов ја следи модернистичката струја во сликарството, оформувајќи го својот ликовен вокабулар во консултации и под условно таторство на неговиот роднина, Петар Мазев. Интересот на Шемов уште од тие први години лежи во природата, во нејзините предизвици, во нејзината чистина и визуелни сензации, предадени преку летни горештини, испарувања и движења, вегетацијата (трн, трева, мов) и слично. Ликовно следејќи ја линијата блиска и на Глигор Чемерски, се препушта на: убавините на природата, сензуалистичкото чувствување на енергиите што го раздвижуваат органското и неорганското постоење на материјата, чувството на заемност, испреплетеност на „живата“ и „мртвата“ природа. Шемов е опиен од звучни бои, со често силни, сурови акценти; тие се „распарчени“ во немирно, кривулесто повлечени потези или се поставени во пастуозни слоеви, во контраст со мазните, еднолично обоени површини.²¹⁷

²¹⁷ Борис Петковски, *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981, стр.34.

Во тој „модернистички“ пристап се преплетува постепено и влијанието на јапонската уметност и сликарска традиција. Оттука главни аспекти во тогашниот ликовен јазик на Шемов се плошност и декоративност во опишувањето на природата. Уште тогаш започнуваат размислите на Шемов за синтеза на различни ликовно-стилски изрази во едно дело (поради што и ќе влезе во авторски дискусии со „учителот“ Мазев *à propos* чистината на сликарскиот израз).²¹⁸

По 1967 година на македонската ликовна сцена се јавува група млади уметници, тукушто вратени од академиите од бившите југословенски републики, кои внесуваат промени во актуелните токови на развојот на уметноста, во корист на фигуративниот ликовен асортиман, користејќи некои од сознанијата на новофигуративните светски трендови. И Шемов е дел од таа група млади автори со тенденција кон фигурација.

Особеноста на фигурацијата што ја развива Симон Шемов се состои, пред сè, во многувидноста на поводите за нејзиното ликовно конституирање. Нејзината појдовна точка (веќе од 1965) е специфичниот однос на Шемов спрема фактите од природата, кој наметливо се изразува од самиот почеток на неговото творештво: чувство за природата, разбирање на видовите на нејзиното движење и одлики што можат да се означат како своевиден пантеизам. Шемов во 1969 дури создал цела една серија дела под наслов „Пантеисти“ („Пантеист со прскалка за лозје“, „Оовски пушач“, „Циганка“ и др.). Во овие дела доаѓа до поимање на просторот како согласие на зоо, био и антропоморфните светови, во космосот како едно и единствено тело, што постои под исти законитости и ги укинува категоризациите, хиерархијата и дефинициите.²¹⁹

²¹⁸ Соња Абаџиева, *Симон Шемов*, Македонска книга и Музеј на современата уметност, Скопје, 1995, стр. 6-8.

²¹⁹ *Ibid.*, стр. 8-9.

Некои детски мечтаења, игриии, поблаг или нешто позајадлив хумор се исто така вткаени во севкупните досегашни творечки движења на овој уметник. Во некои дела се забележани и некои „сецесионистички“ или „психоделични“ настојувања, пред сè, во начинот на користење на бојата и линијата. Ликовната синтакса на Шемов непрестајно доживува промени, а притоа сепак се сочувуваат „во траги“ некои основни одлики на уметниковиот ракопис: тие остануваат отпорни на корозијата што ја носеле примените влијанија од страна на уметникот. Тоа се: повремени дифузност или плоскост, изедначеност во положувањето на бојата, преку наивистички поставен цртеж. Од 1970 година, Шемов дефинитивно го врти грбот на модернизмот, менувајќи го својот ликовен вокабулар во насока на предизвикување реакција преку спојување на кичот со одредени сознанија, парадигми, предрасуди, претстави и слично. Тоа го чини со неколку дела како „O sole mio“ (1970), „Св. Ѓорѓи и ламјата“ (1971) и слично.

Во 1971/72 година Шемов заминува во Англија каде што на Slade School of Fine Arts на Лондонскиот универзитет и колеџ специјализира сликарство. Од судирот со оваа култура, како и од поуките што ги добива на школата, во јазикот на Шемов почнуваат поимплицитно да се интензивираат влијанијата на британскиот поп-арт и некои видови нова фигурација. Поп-артот и новофигуративните потфати на Шемов, сепак, во себе вовлекуваат, покрај некои „продадаистички“, и моменти кои единствено можат да се означат како традиционалистички или ориентални влијанија. Желбата на Шемов за „стилски номадизам“ и комбинирање на поуките од различни стилски правци уште повеќе се интензивира, секако поддржано од сличниот сензибилитет и во поп-артот и во новата фигурација. Напластувањето на толку диспаратни барања ја условило композициската структура на Шемов. Во едниот од своите видови, таа се развива како систем на „паноа“ или „паравани“. Идејата за овие дела доаѓа иницирана од неколку негови акции-перформанси (едната во Лондон, а потоа и во Скопје) со колеги уметници, на кои кани повеќе автори секој да наслика свој дел од едно

монументално дело. По делумната неуспешност на овие перформанси, Шемов решава самостојно да спроведе создавање на дело-асамблаж со разновидни ликовни изрази, пристапи, концепти, стилови. Смело и духовито ги вкрстува некогашните и сегашните стилови, сè до фотореализмот. Со овие дела уметникот како да сака да ни укаже на бесмисленоста од секоја предестинирана или догматска квалификација на некое уметничко дело – во составот на дадените естетски или стилски определби. Шемов вешто, тенденциозно и промислено здружува теоретски противречни настојувања: сецесионистички, ориентализирани, поуки од средновековната уметност, од новата фигурација, за да создаде специфична форма на поп-артот. Тоа се карактеристичните сложени објекти на Шемов, наречени „витрини“, „излози-паравани“, како некаков зајадлив стилски панаѓур. Низ неговите дела проблеснуваат детската фантазија, како и фината или зајадлива шегобијност („Мрсулаво дете“, 1971, „Дете со лажица и јајце во уста“, 1972 и др.).²²⁰

Во „Параван 1“, некој вид ликовен „панаѓур на суетата“, развива неколку епизоди во кои се насетуваат сите укажани видови на уметниковата ориентација. Аморфноста, суровоста, играриите, намерната инфантилност – се преплетуваат со рафинман, деликатен третман на линијата и бојата. А сето тоа останува во некоја зона на тешко препознатлива фигурација, одвај насетена предметност, што запира на работ на асоцијативноста или на полната деструкција.²²¹ Шемов користи и фотографија, но само како дополнување во своето сликарство кое содржи извесна формална и хроматска слобода.²²²

Всушност, некои појави на постмодернизмот, како ознаки на тенденции што значат нов однос (слободно користење, преиначување на контекстот) кон сите изминати стилски епохи (вклучително и кон

²²⁰ Ibid., стр. 61.

²²¹ Борис Петковски, *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989, стр. 135.

²²² Vladimir Veličkovski, „Tradicionalno u novom“, *Vjesnik*, Zagreb, 1980.

модернистичката уметност), беа согледани и определени кај нас (навистина, без да им се даде ознака на постмодернизам). Секако дека творечкиот опус на Шемов може слободно да се вклопи во оваа дефиниција за македонската постмодерна и тоа како еден од нејзините основачи.²²³

Сликарското дејствување на Симон Шемов продолжило да обединува две основни настојувања во изборот и обработката на мотивите: го концептуализира „настанот“ со подвлекување на физичкиот и емотивниот состав на предметите што го сочинуваат; а со „умножување“ (во одделни парцели) на стилските и колористичките варијанти во кои се јавуваат мотивите, создава своевидни „полиптиси“, како етапи на развојот на својата ликовна тема („Дете краде јаболка“, полиптих, 1978-1980), на распон од поп-артот до фотографскиот реализам.²²⁴ Според Владимир Величковски, за овој „современ еклектицизам“ се потреби поголем творечки приод и трансформација кои ќе ги обединат составните елементи во целина.

Од деветтата деценија наваму, Шемов продолжува да го негува сродниот стилско-еклектичен ликовен вокабулар, но техничкиот интерес иницијално се поместува кон источната техника на рачно изработување хартија и секако, разнородна стилска сликарско-објектна интервенција врз неа отпосле, за што станува „мајстор“ и еден од ретките познавачи во Македонија.

„Трансгресивните постапки на Шемов се случуваат често и пред да дојде нивното вистинско време – антиципаторски или пионерски – но без драми и полемики, постепено, упорно и тивко, го одронува брегот на конвенционалното речно корито на ликовната уметност, предлагајќи

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid., стр. 67.

свое ликовно писмо во кое коегзистираат речиси сите говори на модернистичката уметност, колку и да изгледа дијаспорична нивната слика.“²²⁵

Небојша Вилиќ вели дека кај Шемов „во целото негово творештво присутни се обидите да ги надмине сопките на повторувањето, а со работата во различни материјали го изјавува својот став за неприфаќање на компромис со постоечкото толкување на уметничките медиуми и материјали. Ваквата уметничка пракса ќе ги прошири формите на својата појавност, а со тоа ќе овозможи и нејзина потолерантна рецепција“.²²⁶

Симон Шемов е еден од најголемите еkleктичари на уметничките стилови од XX век (покрај Александар Станковски можеби), кој мошне храбро и одлучно се движи низ светските правци, користејќи цитатност, која некои историчари на уметноста ја толкуваат како исчекор напред од модерноста, кон постмодерната. Зар ова не е доволно оправдување за селекција на една уметничка индивидуа која во својот мошне простран ликовен опус преминала низ многубројни варијанти на Другата фигуративност, меѓу кои како посебни се новата фигурација и поп-артот од британското крило. Но, „игривоста“ на Шемов и тенденцијата да го возобличи своето *credo*: „Тој што игра, во вистинска смисла на зборот е активен“²²⁷ се исто така преобладаваат во смисла на неговата определба за експериментирање со, опробување во, непомирливост, неконформистичност кон конкретен стил/ови, дисциплина или пак, медиум. Потрагата по новото, инаквото, комбинаториките даваат специфичен уметнички печат на целокупниот опус на овој мошне значаен македонски уметник.

²²⁵ Соња Абаџиева, *Симон Шемов*, Македонска книга и Музеј на современата уметност, 1995, стр. 28.

²²⁶ Небојша Вилиќ, *States of Changes? Посмодернизмот и уметноста на осумдесеттите*, Феникс, Скопје, 1994, стр.173.

²²⁷ Изјава на Шемов, преземена од горниот навод: Небојша Вилиќ, *States of Changes? Посмодернизмот и уметноста на осумдесеттите*, Феникс, Скопје, 1994, стр.173.

10. ЗАКЛУЧОК или расчистување на дилемите за определувањето на Другата фигурација

10.1. Краток рекапитулар

Во овој завршен дел од истражувањето, генерално треба да се заокружи еден процес кој е проблемски поставен, разглобен, анализиран, промислен и изнесен во одредена форма која ја структурира граѓата на магистерскиот труд насловен „Фигуративното сликарство во Македонија од 1960 до 1990“. Тука треба да се потврди или негира појдовната/ите хипотеза/и и да се соопшти општиот заклучок кој е резултат на истражувачкиот процес. Сето ова подразбира дека колку што овој дел најавува своевиден крај, толку неговата важност од концизно вообличување придонесува за уште поконцентрирана одговорност за финалната слика за/на трудот.

Во процесот на расчленување на деловите на кои треба да се осврнам и кои по истражувањето ќе се спојат, синтетизираат и ќе го изградат фондусот на оваа тема, се почна со обид за воведување во проблематиката на трудот и обид за воведување на нова терминологија – **Друга фигурација** – која ќе даде своевидна инвентивност и ново структурирање на граѓата, а од друга страна, ќе придонесе за поголема јасност и ќе го води текот на истражувањето. Потоа се изнесоа хипотезите, па се поставија целите и се одредија методолошките пристапи кои се покажаа како природни, заради општоста и опширноста на проблематиката.

При дефинирањето на главното прашање на магистерскиот труд – фигурацијата, се процени дека детерминирање на основниот поим кој лежи во коренот на зборот фигурација, а тоа е фигурата, е од клучно значење, бидејќи неговата јасна определба ќе доведе до чиста основа врз која ќе се гради една истражувачка материја. Оттука, особено голем влог е даден во определување на тоа кога и во какви услови една фигура е можна во едно уметничко дело, т.е. каква фигурација се создава во едно уметничко дело зависно од видот на претставувањето на фигурата на сликата. Во процесот на сондирања, се согледаа и неколку други термини, кои имаат ист корен, а чие значење има благи или позначајни варијабилни значења, како: фигурално, фигурабилно, фигуративно. Фигурацијата подразбира присуство на човечка или животинска фигура во уметноста, но таа е и поврзана со предметноста, т.е. со прикажување на предмети и елементи од реалниот свет. Затоа уште во ова поглавје се направи пресек дека најголем број од уметничките другофигуративни тенденции во македонската модернистичка уметност од 1960 до 1990 се занимаваат и третираат човечка фигура како главна матрица околу која се одвиваат сите понатамошни конципирања, наративни дејствија, стилски надградувања. Во истражувачкиот процес беа исклучени дела и автори кои третираа само и исклучиво животинска фигура или друг вид предметност и претставност кои се врзуваат со елементи од реалниот свет. Тука, веројатно треба да се споменат исклучителните уметнички опуси на Танас Луловски (хиперреалист во чии уметнички композиции не егзистира човечка фигура, со исклучок на малкуте и не толку клучни портрети) и Душан Перчинков (како еден од најзначајните претставници на македонскиот оп-арт искомбиниран со поп-арт, каде што урбаната симболија е мост кон претставувачкиот дискурс на неговите дела), *per se*.

Наредниот фокус беше свртен кон истражување на причините за појавата на другите фигурации по периодот на апстракција или пост-енформелниот период, со наведување на историските, како и идеолошките околности кои довеле до првите обиди за враќање на

фигурацијата, но од поинаков вид. Тука се наведени првите ликовни изложби во светот, Франција, Италија, САД, од кои започнува „големото“ враќање кон фигурацијата, како и првите теоретичари, критичари, историчари на уметност и уметници кои се пресудни за определување на општествено-политичката рамка и идејната матрица на другите фигурации. Клучно е да се истакне дека причините за појавата на интересот за фигурата (во светски рамки, а потоа анахроно и кај нас) се, пред сè, производ на критика на апстракцијата како довршен концепт кој бил отуѓен од човечкиот свет, а потоа и специфичните општествени услови, во кои човекот е одново во центарот на сите збиднувања. Човекот сè повеќе станува свесен за своите права, почнува да се „буди“, отворено да реагира, критикува, коментира и да демонстрира моќ. Сето тоа е видливо директно или индиректно и во другофигуративната уметност.

Следствено на оваа историска методологија, природно се наметна потребата да се истражи и да се претстави развитокот на светските видови Друга фигурација, кои ќе бидат базисот врз кој ќе се создаде еден визуелен корпус како основа на која ќе се прават споредби и ќе се преиспитува детерминирањето на македонските видови други фигурации и нејзините претставници, во понатамошното истражување. Терминологиите од светските фигуративни правци од друг вид, како: поп-арт, нова фигурација, наративна фигурација, хиперреализам, пост-надреализам, неоекспресионизам, се поими кои ќе се применуваат и во систематизацијата на граѓата врзана за македонската уметност.

По светот, фокалната точка се сврти кон Другата фигурација во поранешна Југославија, која е вториот чекор на патот на трансферот на сознанија, идеи и информации од светот до нас. Македонија во периодот помеѓу 1960-тите и 1990-тите е една мала федеративна држава во рамки на една голема сила – Југославија, која имала мала и индиферентна улога во сите домени на општественото суштествување, па сродно на тоа, и во уметноста. Југословенските најзначајни центри: Белград, Загреб,

Љубљана ќе бидат центри на знаење и информации и за голем број македонски уметници кои своето образование и уметничко формирање ги стекнуваат токму таму, стануваат дел од тамошни движења, изложби, манифестации и струи, за да го пренесат постфестум сознаеното во својата матична држава. Оттука клучноста од проследување и на другофигуративните појави во поранешна Југославија, со нејзините најзначајни претставници, како линии на влијанија и трансфери, пред да се премине кон разгледување на проблематиката во Македонија.

Уметноста е секогаш директно поврзана или инспирирана (во позитивна или негативна смисла) од општествено-политичката состојба, па затоа прегледувањето на македонските состојби беше особено важен дел од овој истражувачки процес, бидејќи мапира голем број релевантни состојби кои се од исклучителна важност за македонската Друга фигурација меѓу 1960-тите и 1990-тите. Се заклучи дека општествено-политичките состојби во поранешна Југославија, од која Македонија била дел, биле созреани за едно ново и уште поголемо враќање кон човекот (нитка што, всушност, никогаш реско не се ни прекинала), предизвикано како реакција од апстракцијата која станала главен уметнички тренд во претходниот период (крајот на шестата и првата половина на седмата деценија) и која ѝ дала одредена „елитистичка“ улога на уметноста (бидејќи била неразбирлива за обичниот лаик), а социјализмот ширел „општонародни“ карактеристики и блискост на уметноста до обичниот човек. Влијанијата од светот и модернизацијата стануваат сè повидливи и применливи, а и Југославија се вклучува во студентските движења кои создаваат една ситуација на раздвиженост и свесност за потребите од промени. Сето тоа влијае и врз ликовната уметност во Југославија, а последователно и во Македонија.

Одново во согласност со хронологијата, неминовно беше да се укажат појавите на фигурацијата во македонската ликовна уметност до 1960-тите, т.е. до појавата на македонскиот енформел, за да се видат зачетните

линии од кои се извлекуваат многубројни темели за појавите на другите фигурации по седумдесеттите. Се заклучува дека, всушност, во Македонија дури и во периодот на најголема примена на апстракцијата, фигурацијата не запрела, туку напротив, таа имала свој континуитет и употребливост. Оттука не може да стане збор за спектакуларен камбек на фигурацијата. Но, во согласност со наредните истражувања, се докажува дека по 60-тите се случува таа новодефинирана Друга фигурација.

Веднаш потоа се преминува кон системско детерминирање на сите видови Друга фигурација во македонската уметност од 1960 до 1990, каде што во секоја издвоена стилско-концепциска низа, се спроведува хронолошко проследување на сите уметнички пројави (уметници, опуси и дела) кои формално стилски можат да се определат во тој фолдер. Станува збор за прегледување, компарација и структурирање на граѓата, со чија помош потоа ќе се премине кон издвојување на индивидуални уметнички појави, чиј ликовен опус е сокот на Другата фигурација. По истражувањето на целокупниот фигуративен ангажман во Македонија помеѓу 1960 и 1990, Другата фигурација во Македонија ја детерминирав, а потоа и ја групирав во повеќе стилско-концепциски единици, и тоа: фигурација со експресионистички белези, геометризирана фигурација, фигурација со одлики на поп-арт, фигурација со концептуален дискурс, разни видови „реализам“, надреализам од друг вид, ангажирана фигурација и фигурација со лирски карактеристики. Како што нагласив и претходно, голем дел од карактеристиките на поделбите ги содржат обележјата на светските правци, но македонските други фигурации поседуваат специфичност и единственост која претставува микс од наученото, стекнатото, сознаеното, наследеното, актуелното. Секоја од овие поделби ги содржи авторите кои во мал или поголем дел од своето творештво имаат дела што еманираат карактеристики на одредената поделба. Ваквото структурирање создаде една шематска и методолошка поделба која го води рецепиентот низ значењето на Другата фигурација.

Во претпоследната глава од истражувањето, направен е еден исклучок од дотогашниот историско, компаративен и концепциски методолошки пристап, кој придонесува за потврдување на научниот пристап и индивидуалното толкување (базирани врз факти), а станува збор за издвојувања на одредени ликовни творци (Родољуб Анастасов, Нове Франговски и Симон Шемов), како клучни кога се зборува за македонската Друга фигурација. Обработката на нивниот целокупен ликовен опус со своевиден детален приказ на најзначајните фази од фигуративниот развој и компаративното издвојување во однос на другите претставници на другите фигурации се потврда за одлуката за давање на посебно место на овие автори во овој тематски дискурс. Тие се издвоени од неколку причини и тоа: од простиот квантитативен аспект, т.е. временската и формалната рамка во која овие тројца уметници ја третираат фигурацијата како стил и ликовно-визуелна одредница – речиси целиот нивен ликовен опус; потоа бидејќи сите тројца на свој начин се осврнуваат критички и ангажирано на позицијата на човекот во тогашната општествена стварност, залагајќи се за новото, истовремено борејќи се против него; и трет дискурс е дека сите тие создаваат своевиден стил кој најмалку може да се стави во одредена конвенционална фиока и правец, кој претставува комбинација од повеќе светски познати и препознатливи стилови (а во ниту еден од нив чисто и исклучително не може да се детерминира) и врз тие слоеви на инфлуенци, тие ги надградуваат слоевите на локалното, на традицијата, на фолклорот, историјата, екологијата, руралното, урбаното итн.

10.2. Заклучни согледби

По овој преглед на сработеното, со базичните резултати од истражувањето по глава, како завршно разгледување, ќе пристапам кон споредба помеѓу почетните работни претпоставки и сознанијата до кои се стигна како заклучни состојби или можни почетоци на истражувања кои ќе следуваат.

Првата хипотеза од која се тргна беше обработка на дела во кои *главен мотив во сликата е единствено човековото тело*. Истражувањето докажа дека најголем број од уметничките другофигуративни тенденции во македонската модернистичка уметност од 1960 до 1990 се занимаваат и третираат човечка фигура како главна матрица околу која се одвиваат сите понатамошни конципирања, наративни дејствија, стилски надградувања. Човекот е централен мотив, бидејќи во најголем процент, делата од другофигуративниот жанр, кои се создаваат во Македонија, се однесуваат на позицијата на човекот во современото општество, обработувајќи го, најчесто (или барем оние што според мене ја имаат најзначајната улога за позиционирање на темата: Анастасов, Франговски, Шемов), со ангажиран тон, критикувајќи ги неговата улога и дејство, или пак проблематизирајќи го современиот општествен контекст на техницизирање и отуѓување од природата (сето тоа видено низ разновидни призми и агли). Човекот е мерило на сè, тој е идеотворецот, уништувачот, но и жртвата.

Втората хипотеза, за поставената *временска рамка* на истражувањето помеѓу *1960-тите и -тите*, се потврди како релевантна, особено кога зборуваме за модернистичките тенденции и за другите видови фигурации, а тоа е период кој се наоѓа во зоната помеѓу крајот на енформелот и почетоките на постмодерната. Фигурацијата продолжува да се работи и по 1990-тите, во дел без поголеми отклони од тука определените правци и низи, а од друга страна, со акцент ставен на постмодерната и современата конотација на фигурацијата, со нови дефинирања и одредувања на ликовното поле и уметничкото тело.

Третата хипотеза дека *фигуративните правци определени во светската Друга фигурација се, всушност, платформа врз која се градат и македонските видови други фигурации*, се покажа како

исправна, но како што се претпостави и во хипотезата, и со истражување се потврди дека македонските стилски определби не се од чист, ортодоксен вид со тие од светската, туку се комбинација на глобалните карактеристики со локалните влијанија на општествено-политичките одредници, на традицијата, на локалниот духовен контекст. Оттука, треба да се потврди дека работните претпоставки се покажаа како валидни насоки во одредувањето на магистерскиот труд.

По вака опширниот и доста сеопфатен преглед, за појавата и облиците на Другата фигурација и во светски контекст и во југословенски рамки и секако, како најважно, во Македонија, може да се констатираат одредени споредбени факти за значењето на овој ликовен правец и сликарска преокупација воопшто, во она што се нарекува историја на ликовната сцена. Повеќе од јасно е дека фигурацијата никогаш не замрела и нема да замре, таа секогаш ќе биде актуелна и интересна за нови елаборации и визуелни емфазии, единствено може да има прогрес во однос на: техничката посветеност, изведбата, стилската насоченост, новите концепти, комбинаториката. Така и во Македонија не можеме да речеме дека постоел некој остар рез, прекин во однос на фигурацијата, но ако стартуваме од аспект на следење на „природниот“ развоен стилски тек на ликовната уметност, нејзините фази, стилови, промени, тогаш сме во склад/усогласеност, иако, нели, секогаш со „благ“ временски отклон, од она што се нарекува светски стилски уметнички развој или историја на современата светска уметност. Со други зборови, фигурацијата во средината на XX век забележува регрес и стагнација во корист на предоминантниот апстрактен ликовен жаргон, за истата таа да доживее ренесанса и голем *revival* од средината на седмата деценија и одново да го заземе приматот во сликарските мотиви.

И говорејќи за стилските фондови, одново сме во след со општоприфатените ликовни изразувања во светски рамки кои се движат од поп-арт, фотореализам, хиперреализам, фигурација со

експресионистички и неоекспресионистички белези, ангажирана или наративна фигурација, фигурација со лирски карактеристики, радикален реализам, геометризирана фигурација и така натаму. Она што секако требаше внимателно да се направи е правилното (мошне релативно) групирање, подредување, шаблонизирање на припадноста на одреден уметник во конкретна набележана струја и истакнување на карактеристиките според кои тој автор го заслужува тоа место.

Во поширок контекст, фигурацијата во Македонија има многу поддржувачи, но клучниот аспект беше фокусиран на другиот, обновениот, нов, видоизменет, неklasичен, немодернистички (модерно во смисла на модернизмот како „изам“) модернизам и слично. Тие неколку квалификации го одредија изборот на финалните издвоени авторски имиња кои со специфичен ликовен јазик и со профилиран и „ортодоксен“ (во поширока смисла на зборот) фигуративен израз го заслужија своето исклучиво место во формирачкиот базис на „македонската Друга фигурација“.

Веројатно во проширен дискурс и од други истражувачи, оваа селекција би била или поинаква или дополнета со други авторски имиња, што сепак остава простор за дискусија и дебата и одново говори за неможноста да се биде „докрај“ објективен и да се направи дистанца од личниот сензибилитет, наклонетост, чувственост.

Би сакале да нагласиме дека сознанието за „отсуство“ на издржана „Друга фигурација“ во Македонија, во вистинска смисла на зборот, беше една од причините за проширување на тематската рамка и нејзина детерминација само со помош на временска одредница, што во суштина го „генерализираше“ пристапот во смисла на сондирање на една поопширна и доста општа класификација - фигурацијата. Но, со овој труд и одбраниот регистар автори, уште еднаш се потврди значењето на

фигурацијата и се понуди можност за една поширока артефакција и појаснување. Иако во почетните наводи на овој магистерски труд се наведе спротивното, т.е. дека во Македонија нема „издржана фигурација“, сепак во проширениот контекст на студијава, секако со исклучителни примери, може и да се потврди спротивното.

И за крај, треба сепак да се апострофира дека Македонија има свој личен идентитет и обележје во однос на „другофигуративните“ струења со кои се занимава овој труд, кои секако се во согласност со веќе познатите квалитативни светски примери, но во никој случај *не станува збор за голи цитирања и нивни парафразирања, туку апсолутна актуелност, индивидуалност, посебност и другост ги карактеризираат ликовните опуси на поголемиот број фигуративни македонски сликари, со творештво кое е иницирано и инспирирано од самата локална иконосфера, социосфера, атмосфера, клима, природа и друго.*

Како издвоен дискурс или наместо постконклузија, нова хипотеза која понатаму би можела да се истражува: Другоста термилошки означува инаквост, различност и посебност, но во НАЈШИРОКАТА, колоквијална и разговорна смисла, означува и второредност, последователност по првата (во случајов фигурација). Бидејќи ја докажавме тезата за постоење Друга фигурација, во согласност со сугестијата на Вилиќ за нејзиното именување, прехрабро ли е во иднина да очекуваме и појава на трета, четврта итн. фигурација кога креативните реосмислувања за човекот кај повеќе уметници ќе почнат да се јавуваат со сличен ликовен израз или постапка во еден ист период?

11. КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Abadziewa Dimitrova, Sonja, *Contemporary Yugoslavian Art*, Ethniki Pinakothiki, Alexander Soutzos Museum, Athens, May 9-June 12, 1977.
- Arnason, H. H., *Istorija moderne umetnosti*, Jugoslavija, Beograd, 1975.
5. Beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti, paviljon Cvijete Zuzorič, Beograd, 1977.
- Brown Turrell, J.; Singerman, H., *Individuals – A selected history of contemporary art 1945-1986*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986.
- Crispolti, Enrico, „L'Alternative attuali 2“, *L'Aquila*, август-септември, 1965.
- Ćelebonović, Aleksa, *IV Beogradski Trijenale jugoslovenske likovne umetnosti 1970*, katalog, MSU, Beograd, 1970.
- Denegri, J., „Elementi za određenje pojave nove predmetnosti u mladom beogradskom slikarstvu“, *Umetnost br. 9*, Beograd, 1967.
- Denegri, J., „Pop-art, novi realizam, nova figuracija од Aspekti i alternative posleratnih pokreta od enformela do siromašne umetnosti“, *Umetnost br. 21*, Beograd, 1970.
- Denegri, J(eša), „Dimenzije realnog“, *Telegram*, 403, Zagreb, 1968.
- Denegri, J(eša), „Komentar na izložbu Dimenzije realnog“, *Umetnost 11*, Beograd, jul-septembar 1967.
- Denegri, Ješa, *Šezdesete: Teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1995.
- Devade, M., „Theorie on les Figures de la Peinture“, *Peinture-chiers theoriques 12*, Paris, 1977.
- Dušan Otašević, *popmodernizam. Retrospektivna izložba 1965-2003*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2003.
- Enciklopedija likovnih umetnosti*, LZ FNRJ, Zagreb, 1959-1960.
- Hodin, J. P. et al., *Figurative Art since 1945*, Thames and Hudson, London, 1971.
- Ipavec, Maksimilijana, „Ob razstavi Figuralno, figurativno, figurabilno smo se pogovarjali z Andrejem Medvedom“, *Primorske novice*, 31.01.2011, достапно

на: <http://www.primorske.si/Kultura/Ob-razstavi-Figuralno-figurativno-figurabilno-smo-.aspx> [пристапено на: 04.06.2017]

Kalajić, D., „Od realizma do hiperrealizma“, *Umetnost br. 41-42*, Beograd, 1975.

Liotard, L.F., *Disours, figure: Un essai d'esthetique*, Paris, 1971.

Lippard, Lucy R., *Pop Art*, Thames and Hudson, London, 1964.

Likovna enciklopedija Jugoslavije, JLZ "Miroslav Krleža", Zagreb, 1984.

Lucie-Smith, Edward, *Umjetnost danas: od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma*, Mladost, Zagreb, 1978.

Lucie-Smith, E., *Art in the 70s*, Phaidon, Oxford, 1983.

Marmer, Nancy, *Pop-art u Kaliforniji*, во Lucy R. Lippard, *PopArt*, Jugoslavija, Beograd, 1977.

Merin, Oto Bihalji, *Naumovski*, Alpine Fine Arts Collection, New York, 1985.

Micacchi, Dario; Petkovski, Boris, *16 Pittori macedoni contemporanei*, Galeria Giulia, Roma, 1973.

Mikuš, J(ure), „Uloga figure u modernoj umetnosti“, *3+4 br. 1*, Beograd, 1987.

Miocinović, M., *Surovo pozorište*, Prometej, Novi Sad, 1993.

Mir 75, 30 ozn, Angažirana figuralika, Umetnostni paviljon, Slovenj gradec, Slovenija, Jugoslavija, 1975.

Morisset, Vanessa,

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-newrea-EN/ENS-newrea-EN.htm>, Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, April 2005.

Novi pravac: Figura 1963-1968 – Slikarstvo i skulptura u SAD, MSU, Beograd, 1968.

Piper, David, *The Illustrated History of Art*, Chancellor Press (Bounty Books), London, 2000.

Posle '45 – Umetnost našeg vremena, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972

Protić, Miodrag B., *Slikarstvo XX veka*, Jugoslavija-Spektar-Prva književna komuna, Beograd-Zagreb-Mostar, 1982.

Protić, Miodrag, *Oblik i vreme*, Nolit, Beograd, 1979.

Protić, M.B., *Nojeva barka*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1992, стр.307.

Ristić, Slobodan, „Nova figuracija beogradskog kruga“, *Umetnost* 6, Beograd, april-jun 1966.

Rotar, B., „Figure zatvaranja“, *Dometi* br. 7-9, Rijeka, 1981.

Schefer, Ž. L., „Nizovi, uloge, figure“ (Sa komentarima Ljube Gligorijeviča), *Umetnost* br. 15, Beograd, 1968.

Subotić, I(rina), „Vidovi obnovljenog figurativnog izraza“, *Umetnost* br. 11, Beograd, 1967.

www.wikipedia.com;

http://66.249.93.104/translate_c?hl=en&u=http://fr.wikipedia.org/wiki/Novelle_figuration; [пристапено на: 27.07.2006]

Subotić, Irina, „Il presente contestato“, *Umetnost* 5, Beograd, januar-mart 1966.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Srpska Akademija nauke i umetnosti/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999.

Tomassoni, Italo, *Arte dopo il 1945 – Italia*, Ed Cappelli, Bologna, 1971.

Абаџиева Димитрова, Соња, *Современи македонски уметници – млада генерација II* (предговор), Музеј на современата уметност, Скопје, 1972.

Абаџиева Димитрова, Соња, *12 Савремених македонских уметника* (предговор), Галерија Радивој Ѓирпанов, Нови Сад, 1974.

Абаџиева Димитрова, Соња, *Ванчо Ѓорѓиевски*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1978.

Абаџиева Димитрова, Соња, „Врсниците јаваат во насока на фигуративното“, *Комунист*, Скопје, 1972.

Абаџиева Димитрова, Соња, „За младата генерација на современи македонски уметници“, *Современост*, бр. 5, Скопје, 1972.

Абаџиева Димитрова, Соња, *Спасе Куновски*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1977.

Абаџиева Димитрова, Соња, *Борко Лазески*, Македонска книга и Музеј на современата уметност, Скопје, 1979.

Абаџиева Димитрова, Соња, *Димитар Андонов Папрадишки*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1984.

Абаџиева, С(оња), *Преобразби I*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2000.

Абаџиева, С(оња), *Преобразби II*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2002.

Абаџиева, Соња, *Длабоко дишење*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2001.

Абаџиева, Соња, *Миле Корубин*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2001.

Абаџиева, Соња, *Симон Шемов*, Македонска книга и Музеј на современата уметност, Скопје, 1995.

Абаџиева, Соња, „Танас Луловски-Тане“, *Разгледи бр. 4*, Скопје, 1977.

Абаџиева, Соња, *Идеја-тека*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003.

Абаџиева Димитрова, Соња, *Петар Мазев*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1990.

Алексиев, Емил, *Големо врамнување*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2002.

Алексиев, Емил и Ботев, Атанас, *Уметникот и диктатурата* (издание по повод истоимената изложба организирана во рамките на манифестацијата *Бела ноќ* во организација на Град Скопје и Младинскиот културен центар Скопје, одржана на 5 октомври 2013).

Алексоска, Славица, *Димитар Андонов Папрадишки*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2009-2010.

Алексоска Бачева, Захаринка, *Драгутин Аврамовски-Гуте*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2002.

Антологија на македонската ликовна уметност 1894-1994, МСУ, Скопје, 1994

Арсовска, Љубица, „Разговор со Коле Манев, Реализам на нашето поднебје“, *Културен живот*, број 3-4, Скопје.

Бочварова Плавевска, Марика (приредувач), *Ладислав Баршиќ, Вознемирен шаблон*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2000.

Бочварова Плавевска, Марика, *Ристо Калчески*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2009.

Величковски, В(ладимир), *100 години од раѓањето на Вангел Коџоман*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2004.

Величковски, В(ладимир), *Вангел Коџоман*, Македонска книга, Скопје, 1986.

Величковски, В(ладимир), *ДЛУМ - 50 години*, ДЛУМ, Скопје, 1996.

Величковски, В(ладимир), *Никола Мартиноски*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2003.

Величковски, В(ладимир), *Портретот во македонската ликовна уметност на XX век*, Македонска цивилизација, Скопје, 1998.

Величковски, В(ладимир), *Уметнички критики (1999-2004)*, Дизајн Батев, Скопје, 2004.

Величковски, В(ладимир), *Уметнички критики и есеи (1973-1980)*, Македонска реч, Скопје, 2005.

Величковски, В(ладимир), *Уметнички критики и есеи 1978-2005*, Монмар, Скопје, 2007.

Величковски, Владимир, *Богољуб Ивковиќ*, Културно-информативен центар, Скопје, 2003.

Величковски, Владимир, *Васко Ташковски*, Македонска книга, Скопје, 1990.

Величковски, Владимир, *Геометризмот и современата македонска уметност*, Епоха, Скопје, 1997.

Величковски, Владимир, *Ликовните групи во Македонија*, Музеј на современата уметност, Скопје 2003.

Величковски, Владимир, „Рационален пристап“, *Нова Македонија*, 2 јуни 1984.

Величковски, Владимир, *Родољуб Анастасов*, Табернакул, Скопје, 1995.

Величковски, Владимир, *Свето Манев, Цртеж* (предговор), Центар за култура и информации, Скопје, 1986.

Величковски, Владимир, *Танас Луловски-Тане*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2006.

Величковски, Владимир, *Томо Шијак*, Музеј на град Скопје, Скопје, 1996.

Величковски, Владимир, „Традиционално у новом“, *Вјесник*, Загреб, 1980.

Величковски, Владимир, *Милош Коџоман*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2005.

- Вилиќ, Небојша, *States of Changes? Постмодернизмот и уметноста на осумдесеттите*, Феникс, Скопје, 1994.
- Вилиќ, Небојша, et. al., *Уметникот и општествената стварност*, 359°, Скопје, 2002.
- Дамјановска, Љ., *Вангел Коџоман, Ѓурѓа*, Скопје, 2004.
- Дамјановска, Љ., *Вангел Коџоман*, Музеј на современата уметност, Скопје, 1976.
- Деветнаести октобарски салон*, Уметнички павиљон „Цвијета Зузориќ“, Београд, 1978.
- Дирјан, Лилјана, „Современи стилски насоки“, *Студентски збор*, Скопје, 11.10.1975.
- Клетников, Ефтим, *Владимир Георгиевски*, Уметничка галерија, Скопје, 1989.
- Митевски, Мишо, *Нове Франговски* (предговорот), Коларчев народен универзитет, Белград, 1969.
- Мусовиќ, Богдан, „Уметноста на младата генерација“, *Млад борец*, Скопје, 22.05.1972.
- М. Ј., „Колективна слика од 28 метри (П. Мазев, А. Темкова, К. Фидановски, Н. Франговски, Т. Луловски, Д. Танчев)“, *Политика*, Београд, 8.06.1978.
- Н.Н., „Традиција и дух нове фигурације“, *Борба*, Београд, 1975.
- Николовски, Антоние, *Ликовни критики и есеи*, Републички завод за заштита на спомениците на културата, Скопје, 1997.
- Петковска, Антоанела, *Социологија на македонската ликовна уметност 1945-1980*, Македонска цивилизација, Скопје, 1997.
- Петковска, Антоанела, *Есеи од социологијата на културата*, Аз-буки, Скопје, 2009.
- Петковски, Борис, „Видовите на ангажираноста во македонската ликовна уметност“, *Разгледи*, бр. 9, Скопје, 1972.
- Петковски, Б(орис), *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989.
- Петковски, Б(орис), *Музеј на современата уметност - Скопје 1964-1976*, Досие МСУ, Скопје, 2001.

- Петковски, Б(орис), *Никола Мартиноски (1903-1973)* (предговор), Ликовен салон на МАНУ, ноември 2003.
- Петковски, Б(орис), *Никола Мартиноски*, Македонска книга, Скопје,
- Петковски, Б(орис), *Современо македонско сликарство*, Македонска ревија, Скопје, 1981.
- Петковски, Б(орис), *Студии за македонската современа уметност*, Македонска цивилизација, Скопје, 2001.
- Петковски, Б(орис), „Фигурацијата во сликарството на 70-те години“, Задар, 1977.
- Петковски, Борис, *Димче Коцо*, Македонска книга, Скопје, 1994 .
- Петковски, Борис, *За македонската уметност*, Наша книга, Скопје, 1989.
- Петковски, Борис, *Никола Мартиноски*, Уметничка галерија Скопје, Скопје, 1997.
- Петковски, Борис, *Откривања*, Мисла, Скопје, 1977.
- Пиркоска, Конча, *Ана Темкова, Импресио од Струмица*, НУ Центар за култура „Антон Панов“, Струмица, 2006.
- Протиќ, Миодраг Б., *Сликарство и вајарство XX века*, www.rastko.org.yu;
http://www.rastko.org.yu/isk/isk_22_c.html#_Toc412460600; Септембар 1997, [пристапено на: 28.10.2006]
- Талеска, Мирјана, *Иван Велков*, Уметничка галерија Скопје, Скопје, 2003.
- Талеска, Мирјана, *Владимирски 1904-1971*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2004.
- Теодосиевски, Златко, *Уметникот и диктатурата* (издание по повод истоимената изложба организирана во рамките на манифестацијата *Бела ноќ* во организација на Град Скопје и Младинскиот културен центар Скопје, одржана на 5 октомври 2013).
- Теодосиевски, Златко, *Сергеј Андреевски*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2006.
- Трифунотиќ, Лазар, *Сликарски правци XX века*, Просвета, Београд, 1994.
- Трифунотиќ, Лазар, „Судбина ратне тематике“, *НИН*, Београд, 1961.
- Трифунотиќ, Лазар, „Српско сликарство 1900 -1950“, Београд, 1973.

Франговска-Стојановска, Ана, *Нове Франговски*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2008.

Христова, Љиљана, *Борислав Трашковски*, Уметничка галерија Скопје, Скопје, 2003.

Алексиев, Емил, *Димитар Кондовски*, Сигмапрес, Скопје, 2001.

Алексиев, Емил, *Димитар Кондовски*, МАНУ, Скопје, 2006.

Чанкуловска-Михајловска, Маја, *Томо Шијак*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2015.

Франговска, Ана, *Спасе Куновски*, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2016.

РЕПРОДУКЦИИ

визуелна поткрепа на магистерската тема

Блок 1

Примери од творештвото на светските уметници:

- Поп-арт

- Наративна фигурација

- Хиперреализам

- Неоекспресионизам

1. Питер Блејк:
 - а) *Од серијата „Марсел Дишан, светска турнеја, играјќи шах со Трејси“*, 2003, масло на платно
 - б) *Џејн и Чита*, 1969, авкарел, 28 x 23
2. Ален Џоунс
 - а) *Први чекори*, 1966, масло на платно, 97,5 x 93
 - б) *Интересно патување*, 1962, масло на платно, 61 x 51
3. Дејвид Хокни, *Портрет на уметникот (базен со две фигури)*, 1972, акрилик на платно, 214 x 305 cm
4. Р. Б. Китај
 - а) *Синхронија со Ф.Б.*, 1968-69, крило од диптих, масло на платно, 152,5 x 91,5
 - б) *Primo de Rivera*, 1969, масло на платно, 42,5 x 40,5
5. Енди Ворхол, *Мао Це Тунг*, 1972, сито печат, 91,4 x 91,4
6. Рој Лихтенштајн
 - а) *Среќни солзи*, 1964, масло на платно, 96,5 x 96,5
 - б) *O.K.Hot-Shot*, 1963, масло и магма на платно, 203 x 174
7. Том Веселман, *Големiot американски акт бр.99*, 1968, масло на платно, 152 x 203
8. Џејмс Розенквист, *F-111*, 1965, масло на платно и алуминиум, 300 x 2600
9. Роберт Индијана, *Циркус*, 1977, акрилик на платно, 261,8 x 297,2
10. Алан Д'Арканџело, *Икарус*, 1978, сериграфија, 101,6 x 88,9
11. Мел Рамос
 - а) *Шина, Кралица на џунглата*, 1963, масло на платно, 76.2 x 66.04
 - б) *Хамбургер девојка*, 1965, офсет боена литографија, 53.3 x 43.2
12. Вајн Тибод, *Две убиствени фигури*, 1965, масло на платно, 152,4 x 182.88
13. Мимо Ротелано, *Циркуз*, 1963, колаж, 100 x 70
14. Џани Бертини, *Кампања за партија*, 1964, колаж, 118 x 186

15. Питер Класен, *Убавицата и глупавиот*, 2008, акрилик на платно и неонско светло, 97 x 146
16. Бернар Рансињак, *Pilules capsules conciliabules*, 1964, винил на платно, 146 × 228
17. Ерв Телемак, *Моја драга Клементајн*, 1963, комбинирана техника, 194,5 x 245 x 25
18. Антонио Рекалкати, *Недостепен*, 1973, масло на платно, 76 x 56
19. Едуардо Аројо, *Куќа на културата во Вал де Пенас*, 1968, масло на платно, 120 x 80
20. Жил Ајло, Едуардо Аројо и Антонио Рекалкати, *Живеј и дај умри, трагедијата на Марсел Дишан*, 1965, колаж
21. Антонио Рекалкати во соработка со Едуардо Аројо и Жил Ајло, *Една страст во пустина*, масло на платно, 1964
22. Валерио Адами, *Излог*, акрилик, емулзија и полимер на платно, 130 x 162
23. Жак Монори, *Убиство бр.Х/І*, 1968, масло на платно и огледало, 200 x 190
24. Ојвинд Фелстрем, *Сedeње*, детаљ, 1962, масло на платно, 100 x 152
25. Марсијал Рејс, *Портрет на г-ѓа Рејс*, 1962, фото колаж
26. Група „Кроника“, *La derotta de Samotracia*, 1972, акрилик на платно, 150 x 150
27. Питер Сол, *Заседа*, 1975, масло на платно, 86 x 75
28. Манола Валдес, *Акт*, 1972, комбинирана техника
29. Рафаел Солбес, *Надзорник*, 1965, масло на лесонит, 59.5 x 90
30. Хуан Геновез, *Позади границите*, 1966, масло на платно, 130 x 110
31. Ричард Естес. *Супермаркет во Њујорк*, 1967, акрилик на платно, 85 x 63
32. Ралф Гоингс, *Цулија Лондон со портокал*, 1960, масло на платно, 76,2 x 50,8
33. Чак Клоуз, *Боб*, 1970, синтетичка полимерна боја на платно, 275 x 213,5
34. Франческо Клементе, *Пиц*, 1983, акварел, 52 x 72
35. Георг Базелиц, *Der Bruckehor*, 1983, масло на платно, 280 x 450

36. Анселм Кифер, *Патиштата на светската мудрост, Битката на Херман*, 1980, комбинирана техника, 491 x 612.5 x 3.9
37. Дулијан Шнајбел, *Проектиран тест за цртеж*, 1973, масло на платно, 274.32 x 182.88



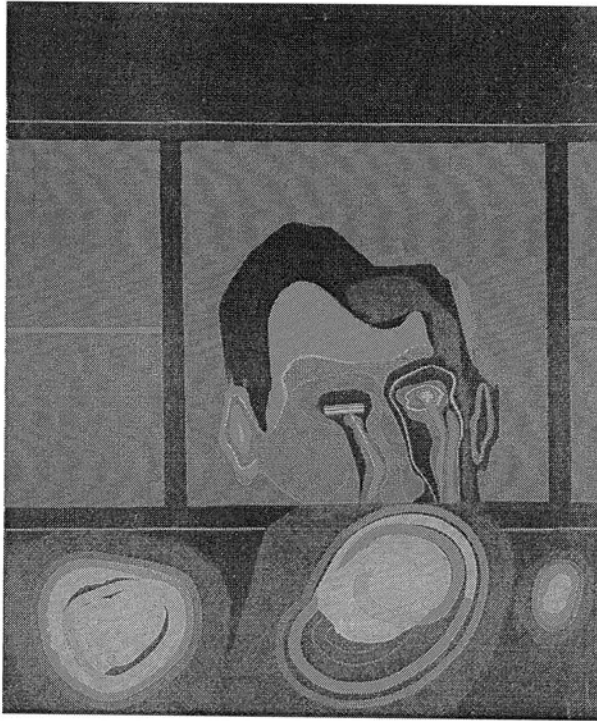
1 a.



1 б.



2 a.

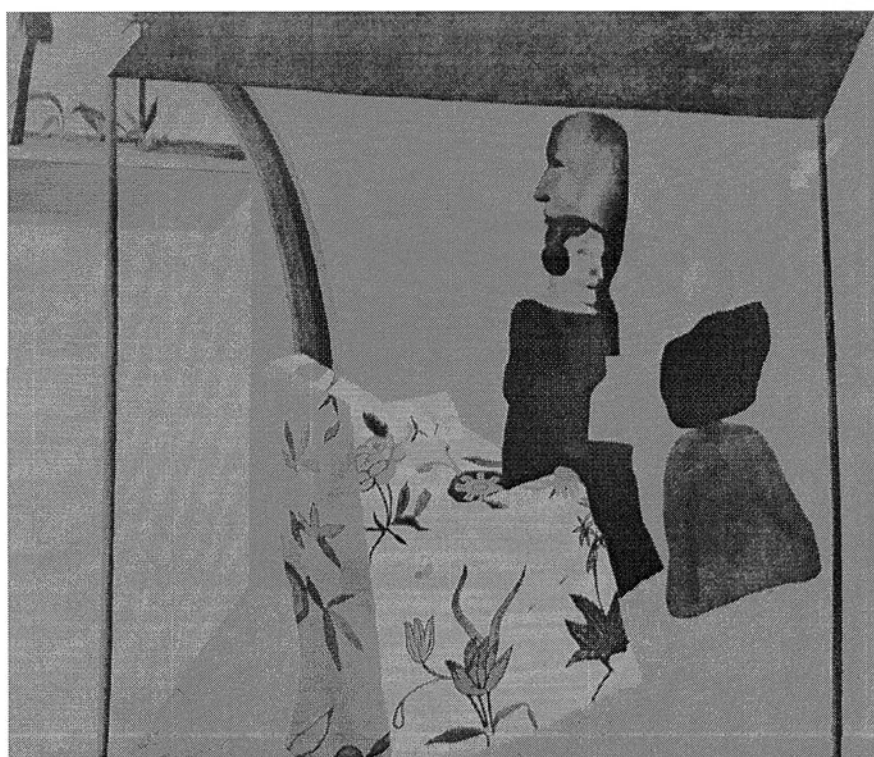


2 b.

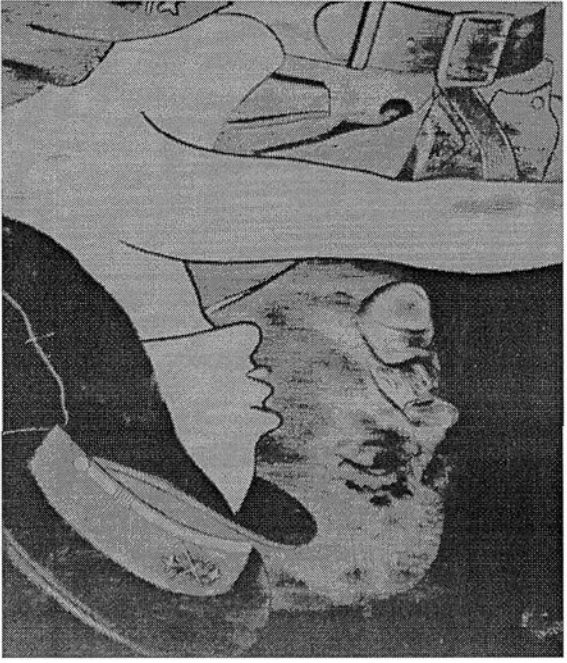


3

a.



3 б.



4.6.



4.a.

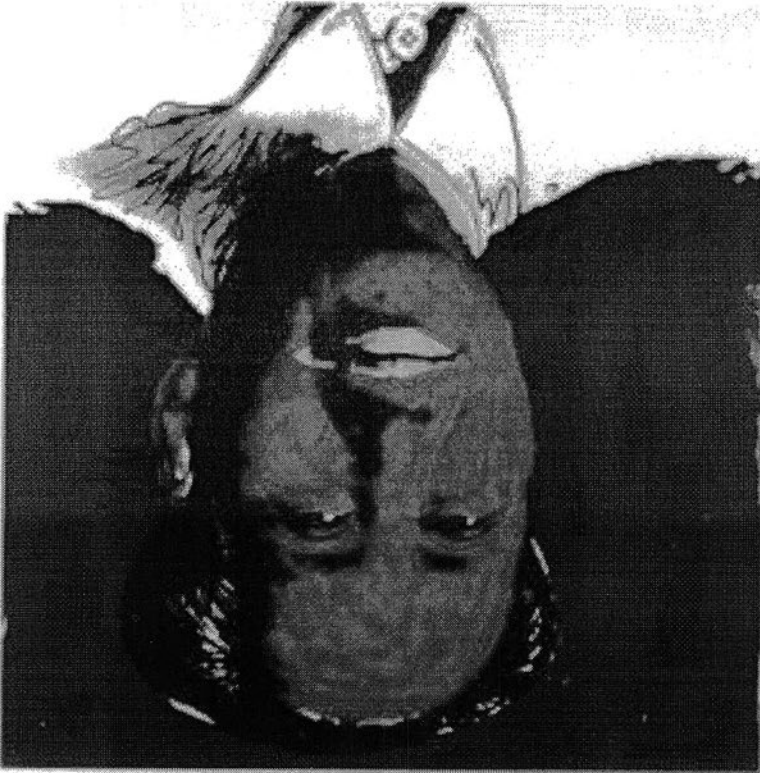
66.

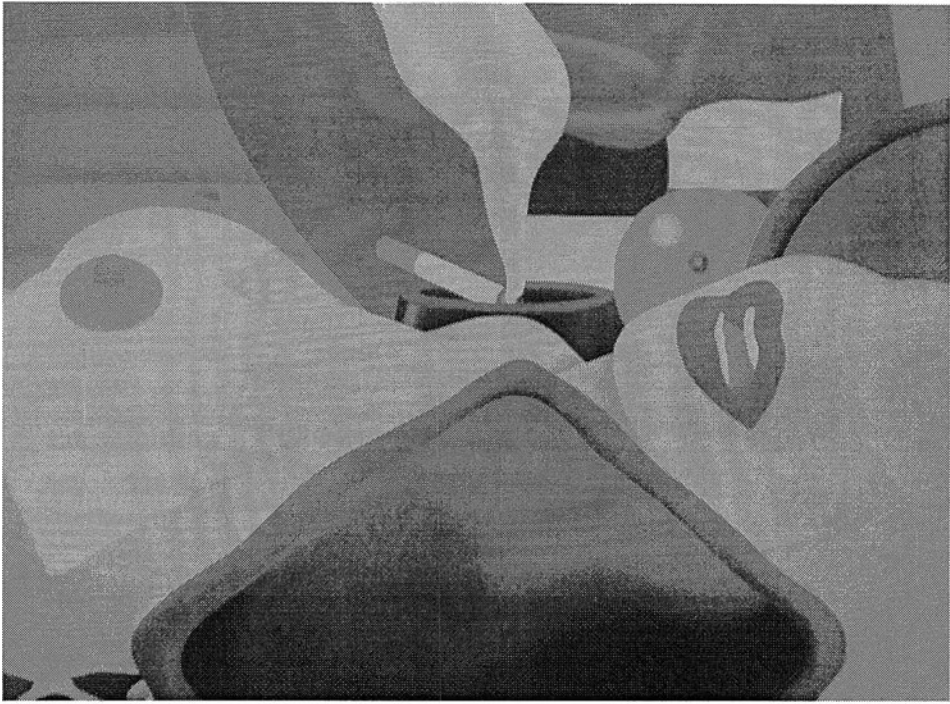


6a.

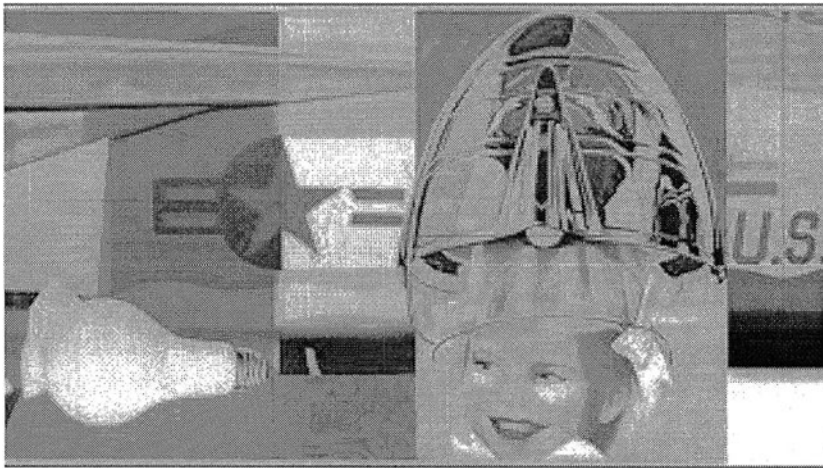


5.

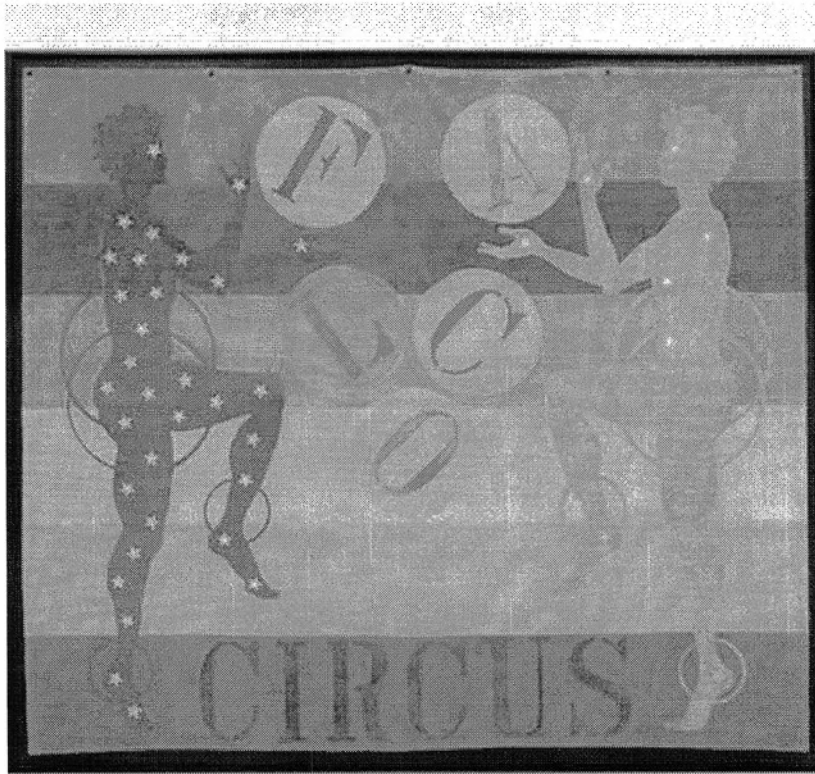




7.



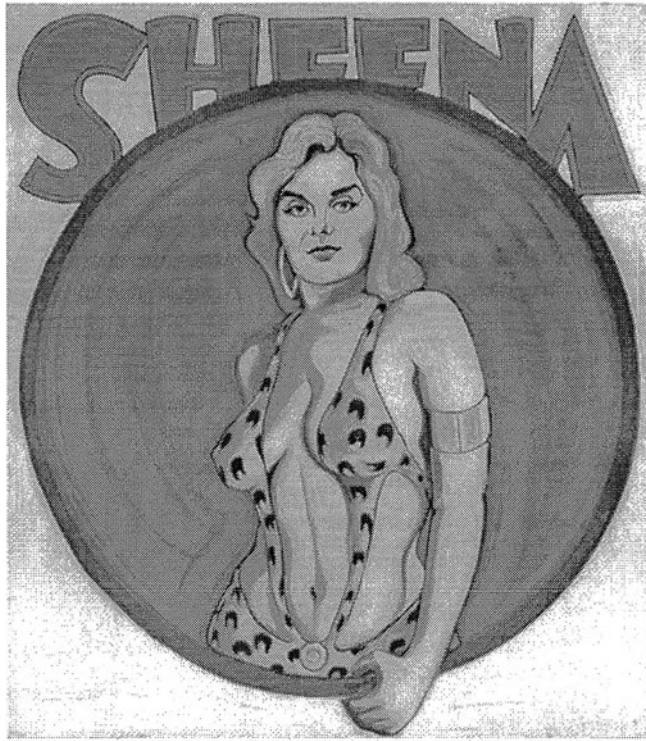
8.



9.

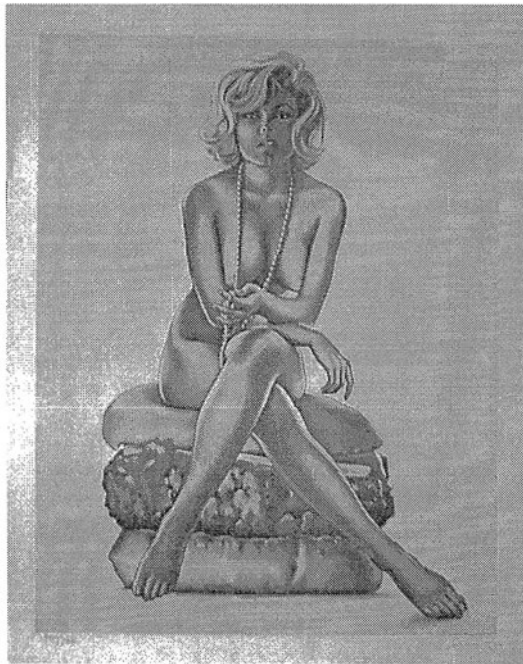


10.

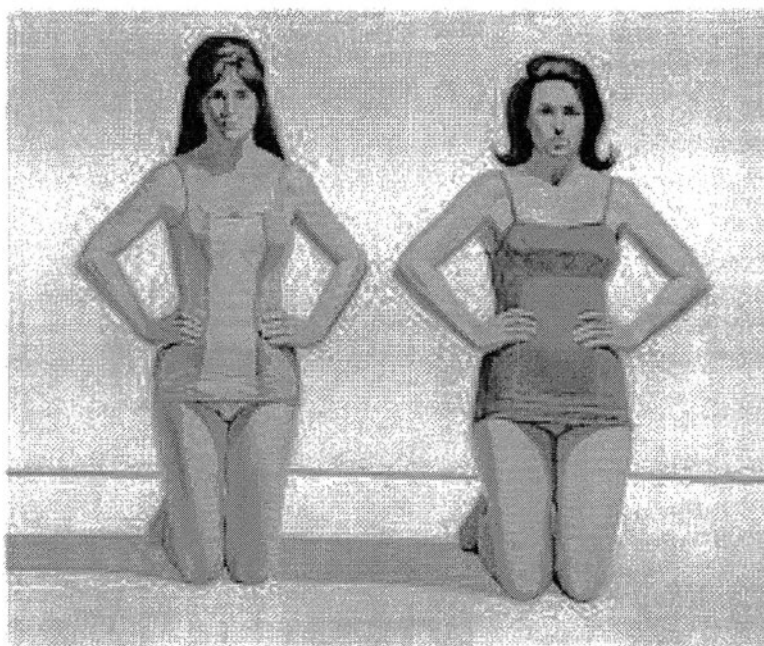


Imaged by Heritage Auctions, HA.com

11 a.



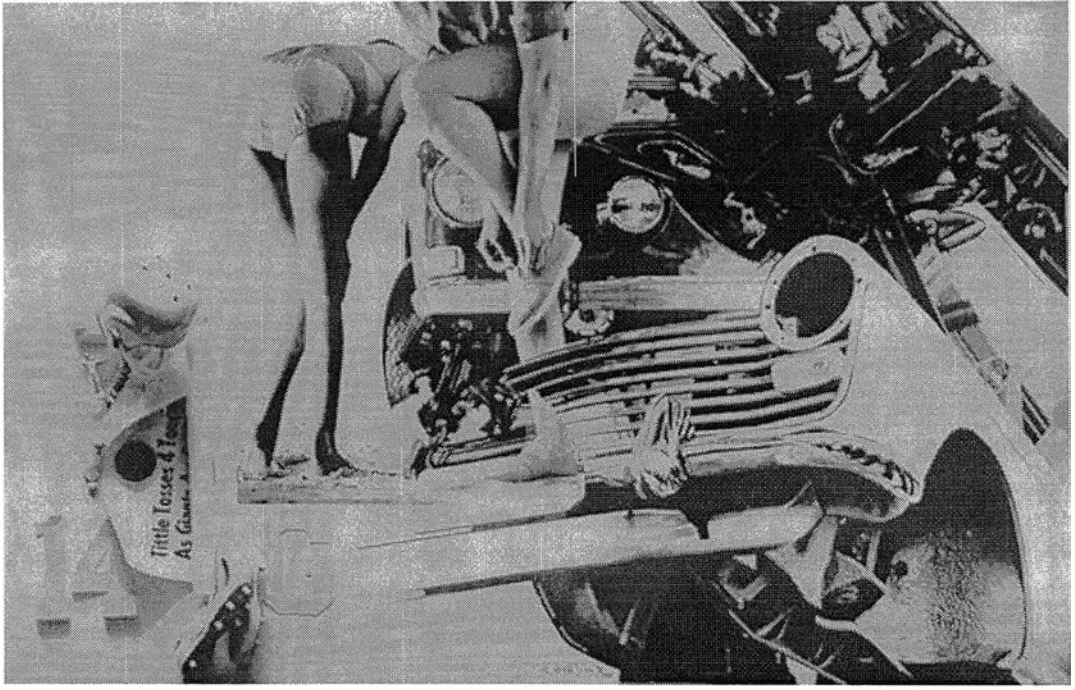
11 б.



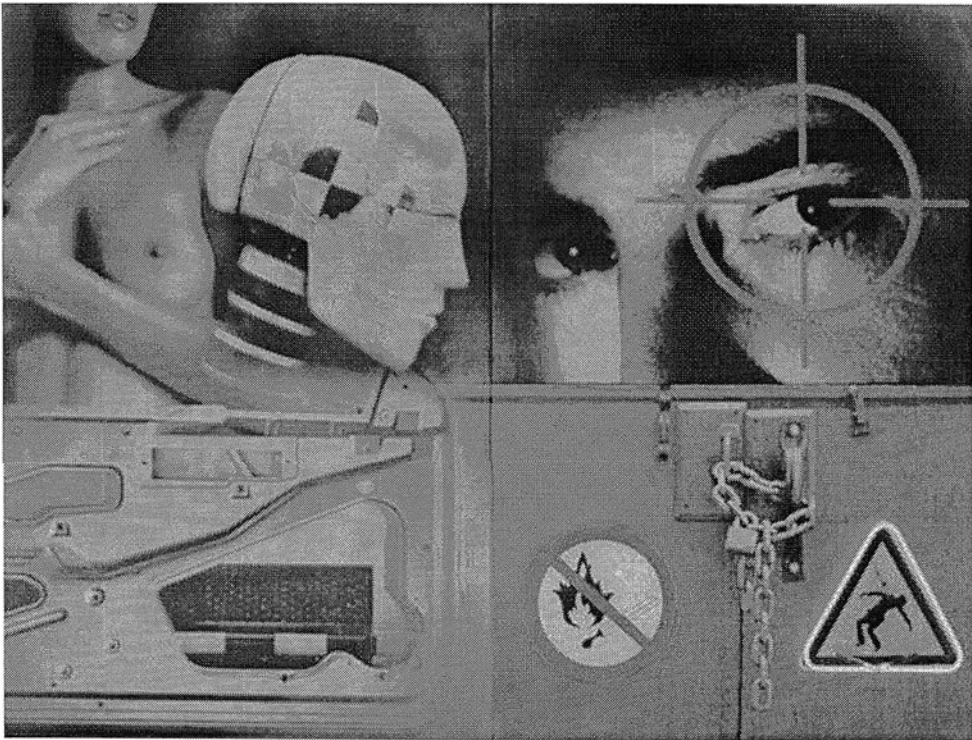
12.



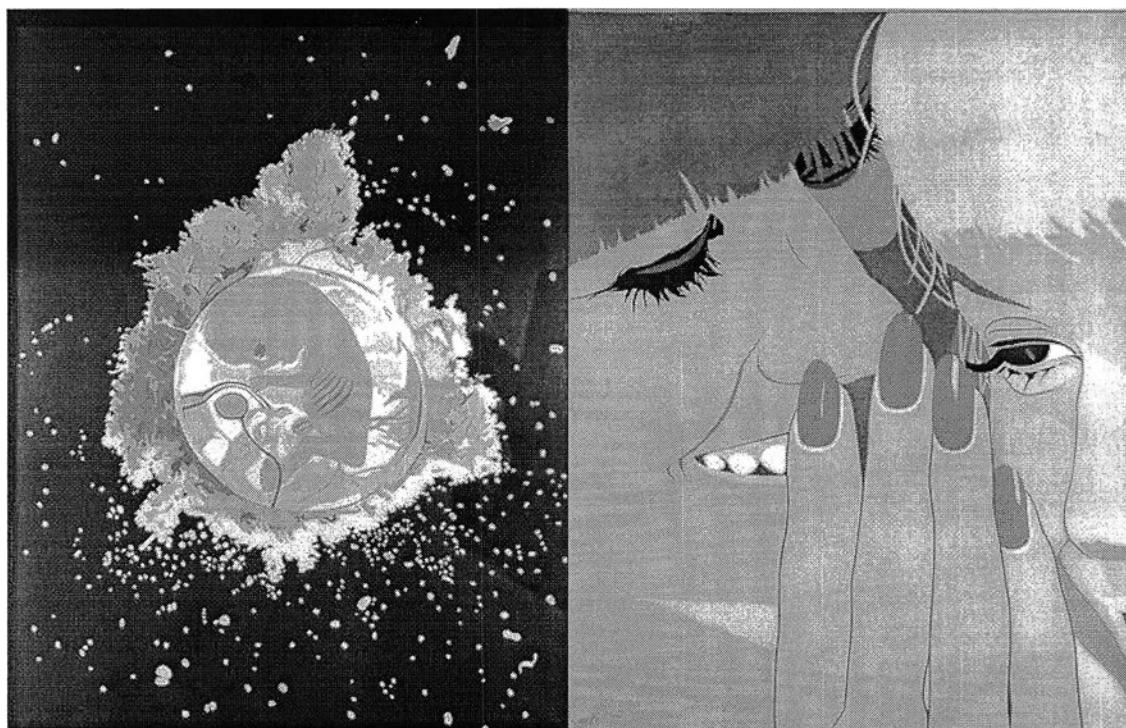
13.



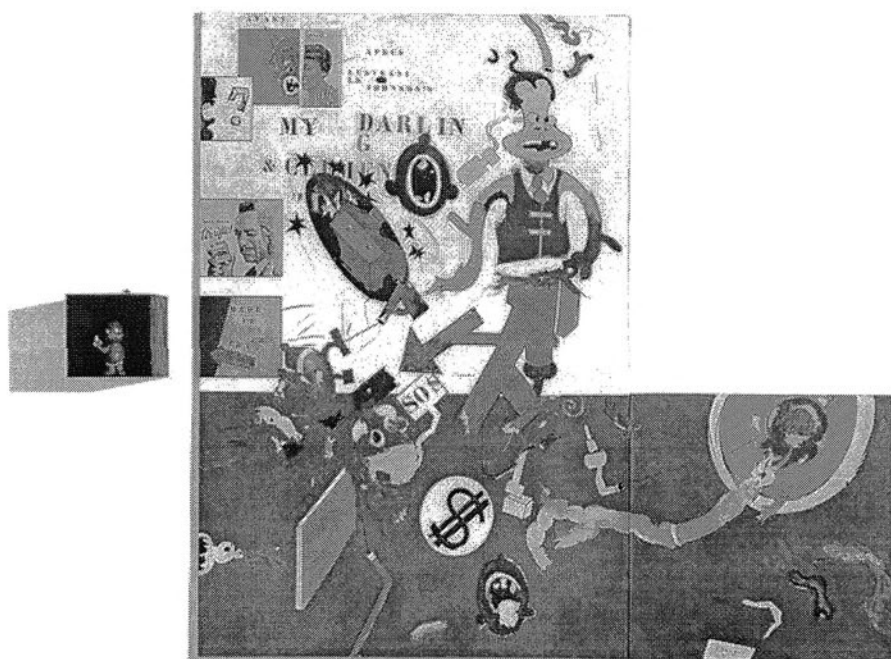
14.



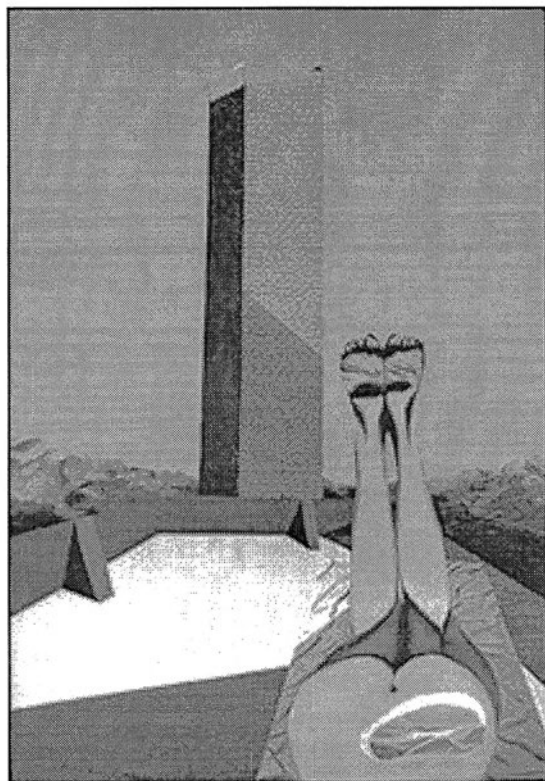
15.



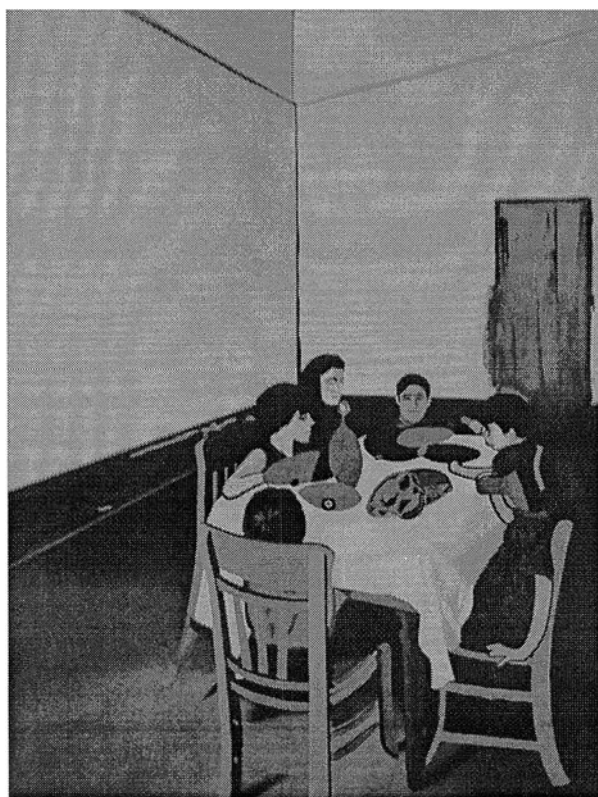
16.



17.

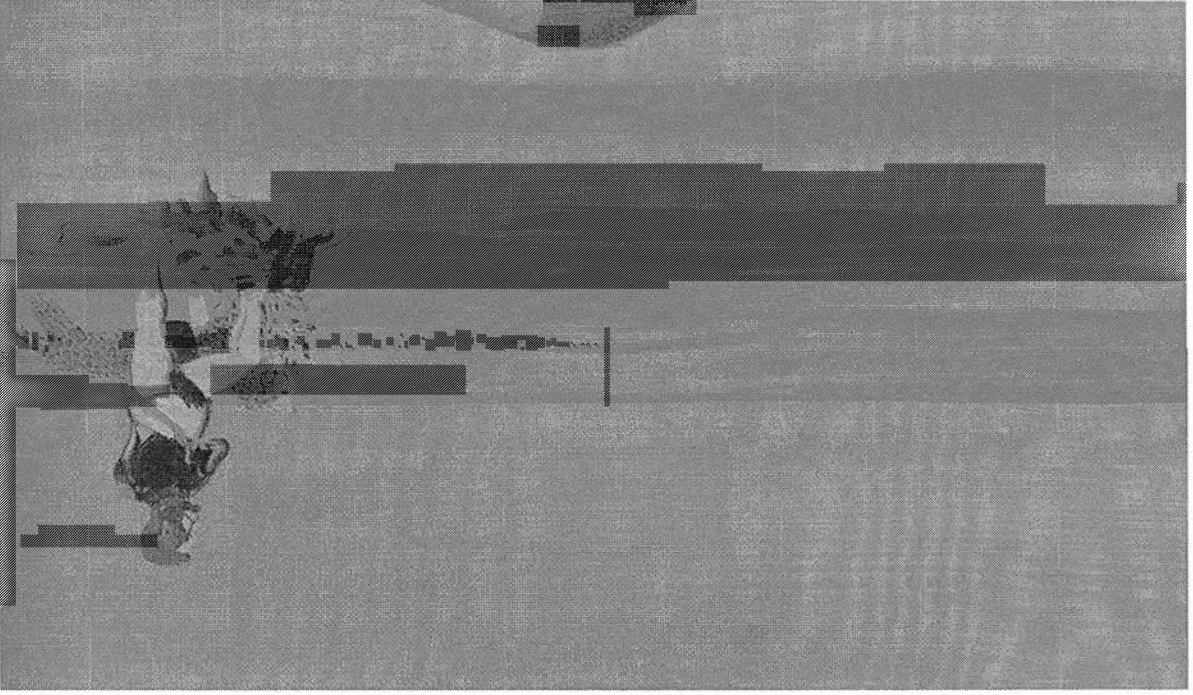


18.

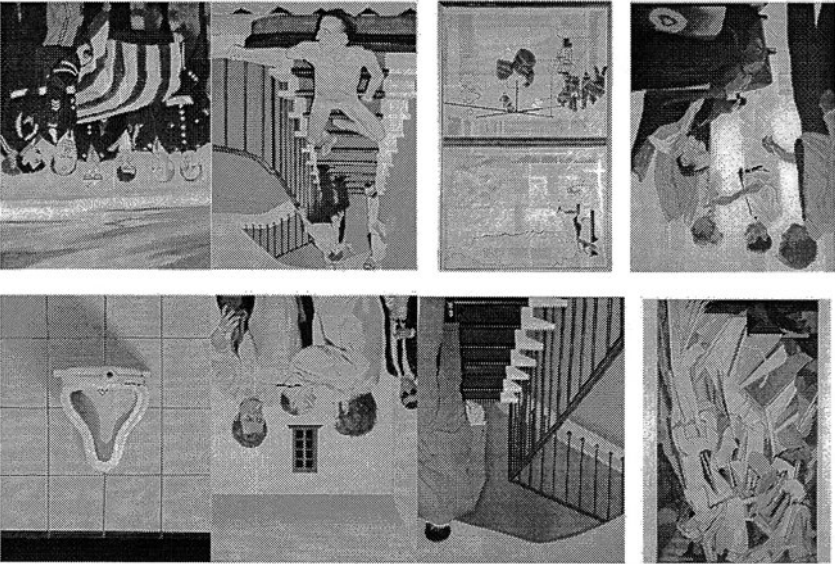


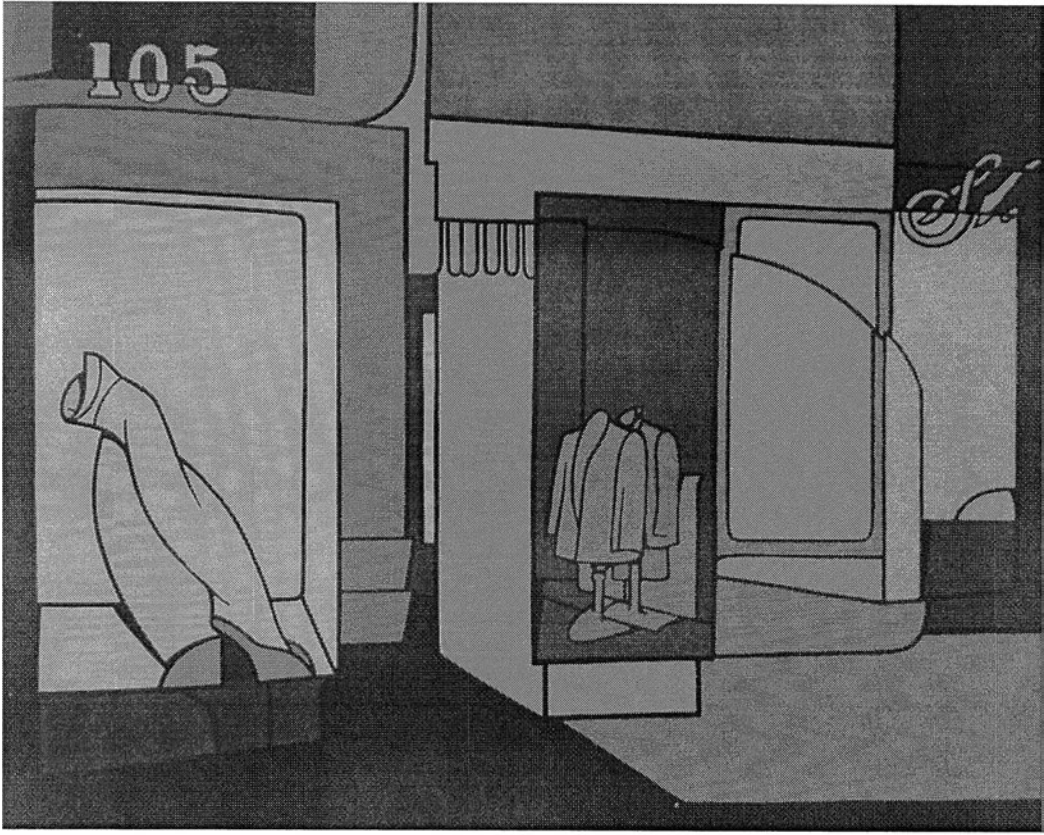
19.

21.

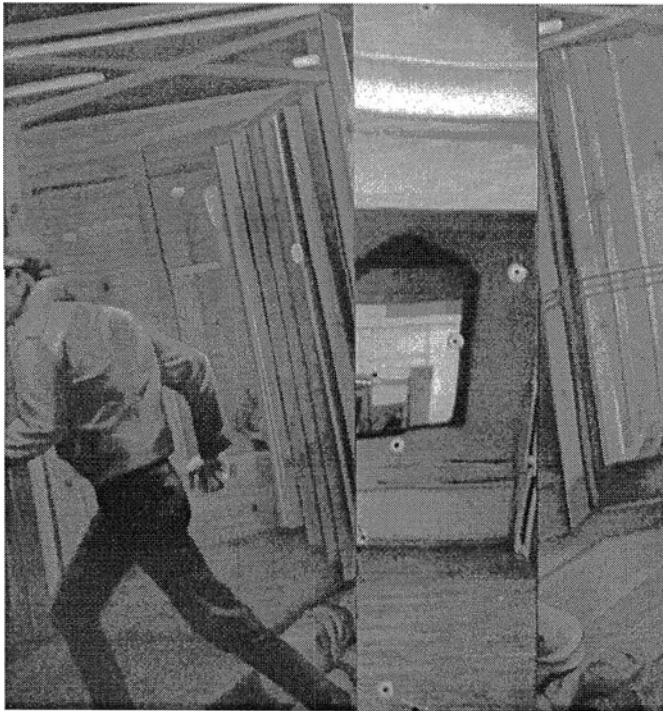


20.

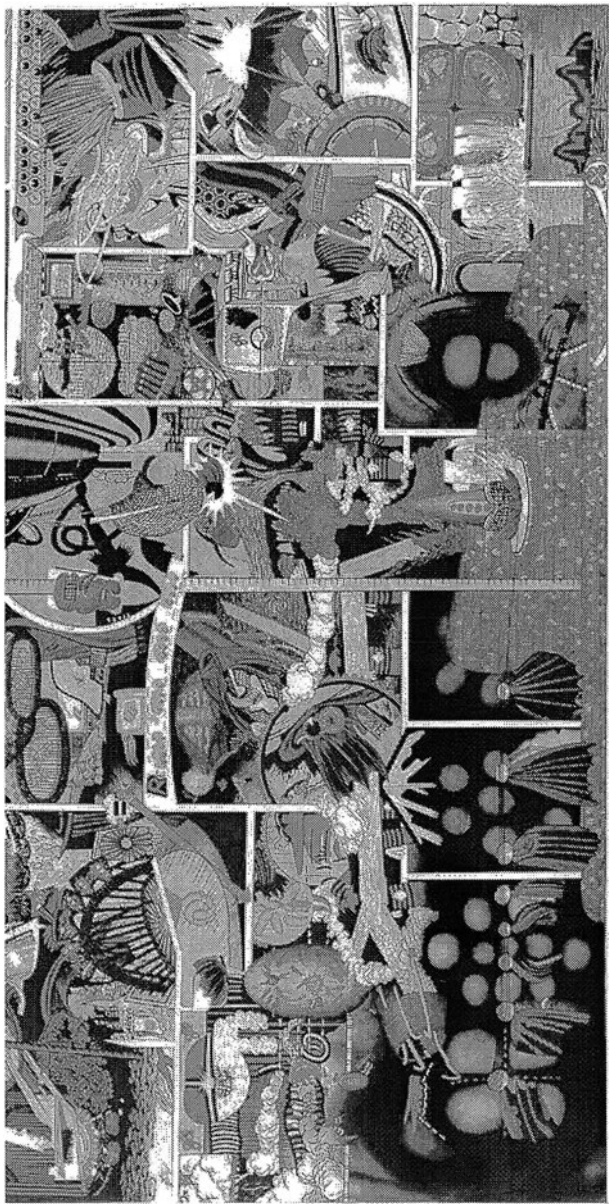




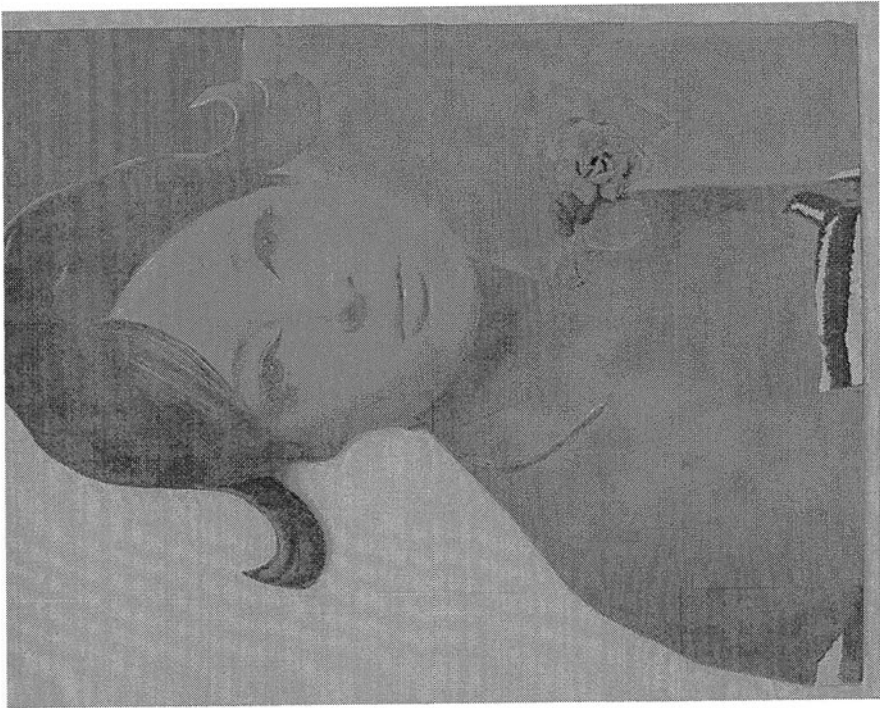
22.



23.

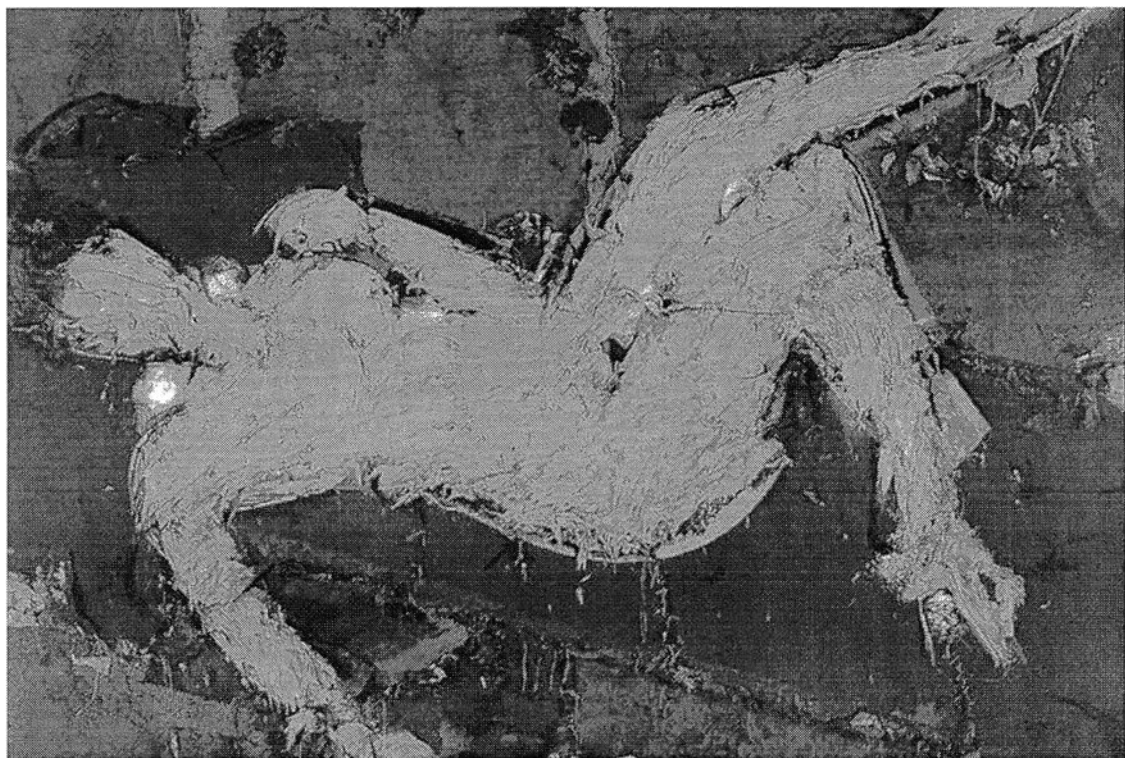


24.



25.

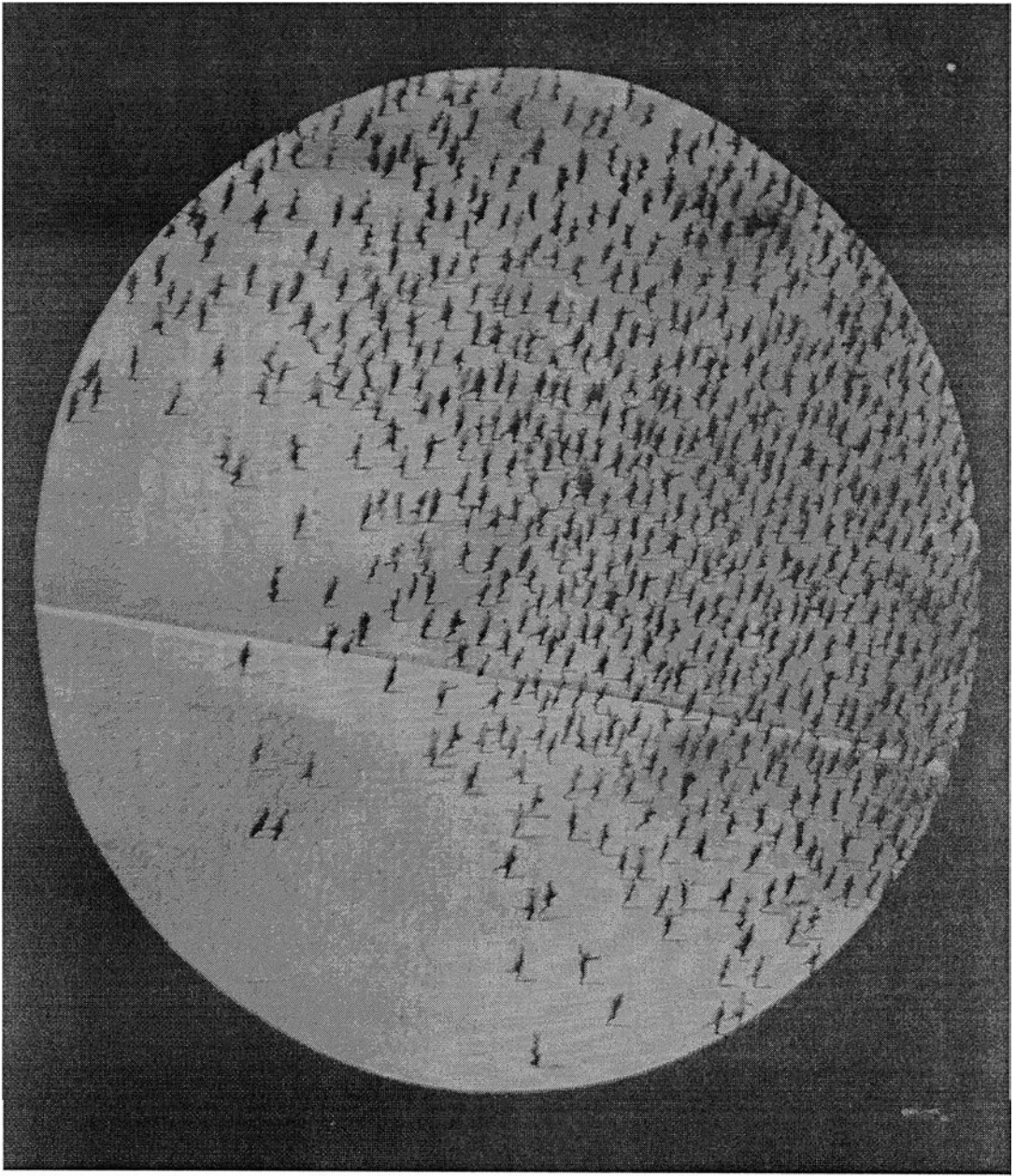




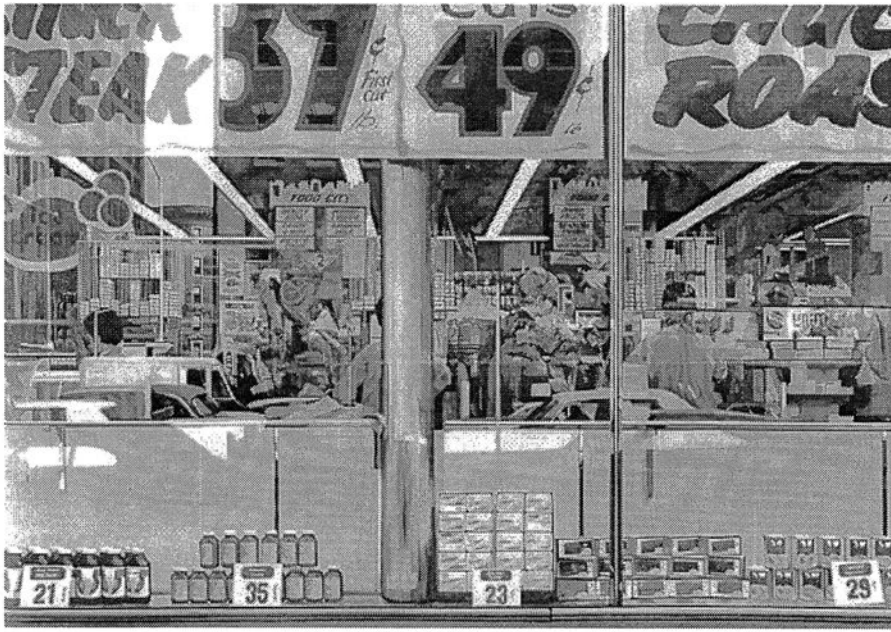
28.



29.



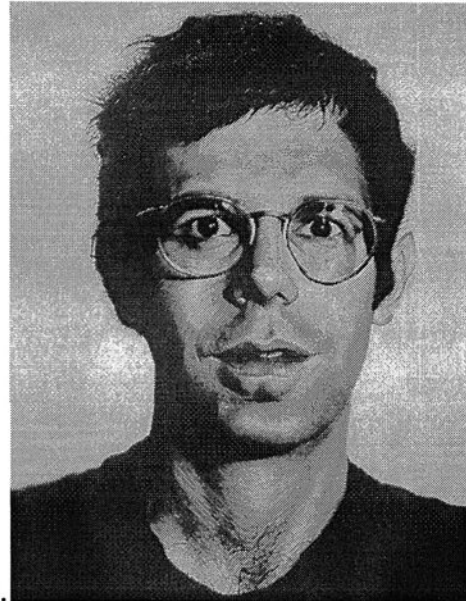
30.



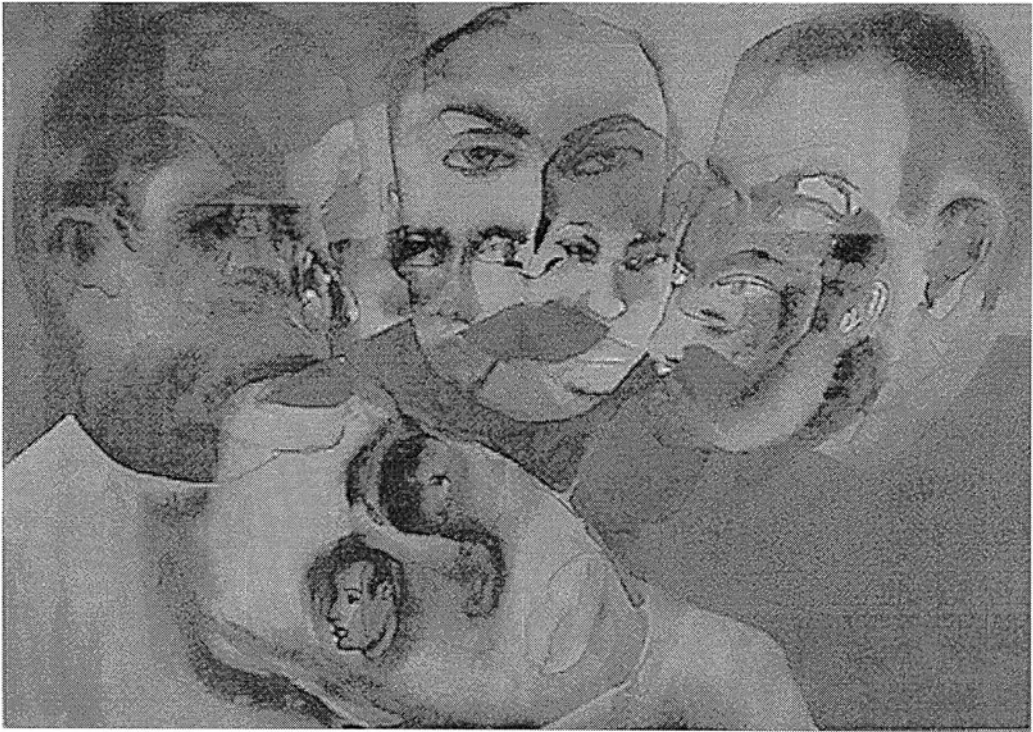
31.



32.



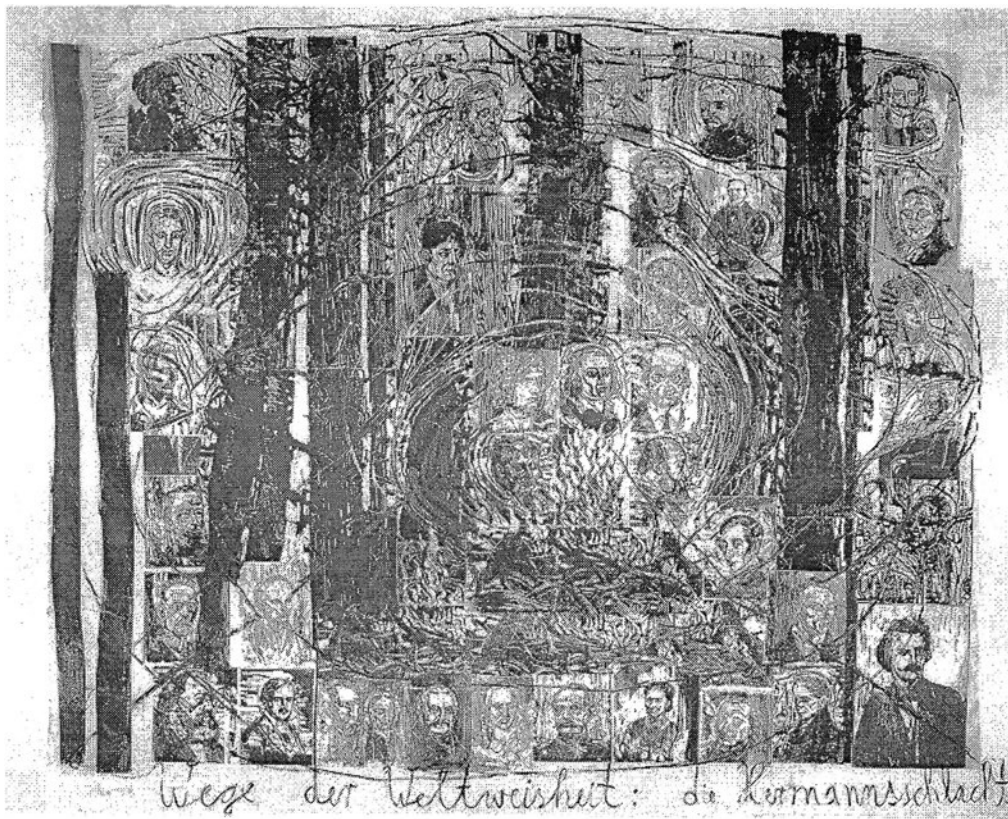
33.



34.



35.



Wiege der Weltweisheit: die Hornamansschlacht

36.

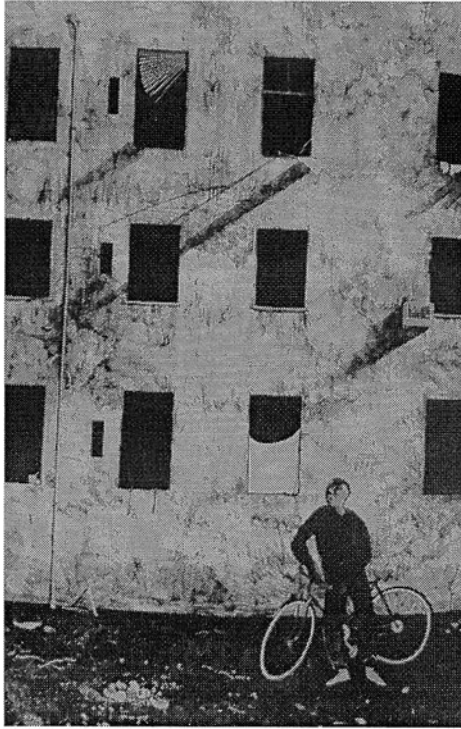


37.

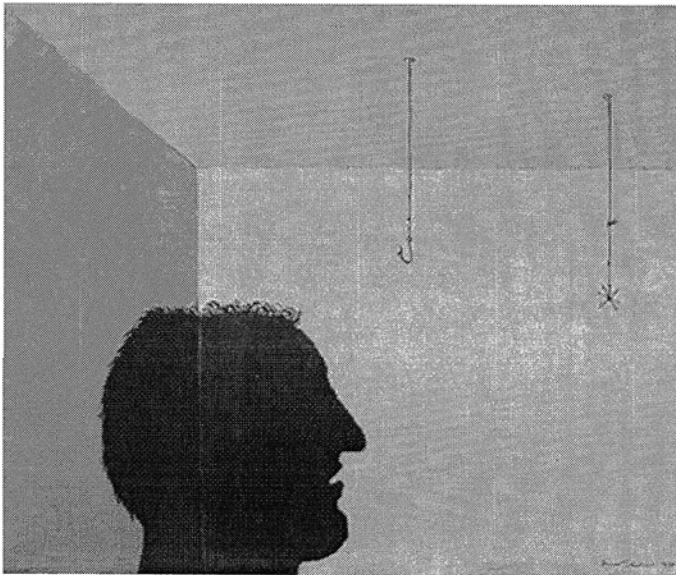
Блок 2

11.1. Примери од творештвото на уметниците од Југославија

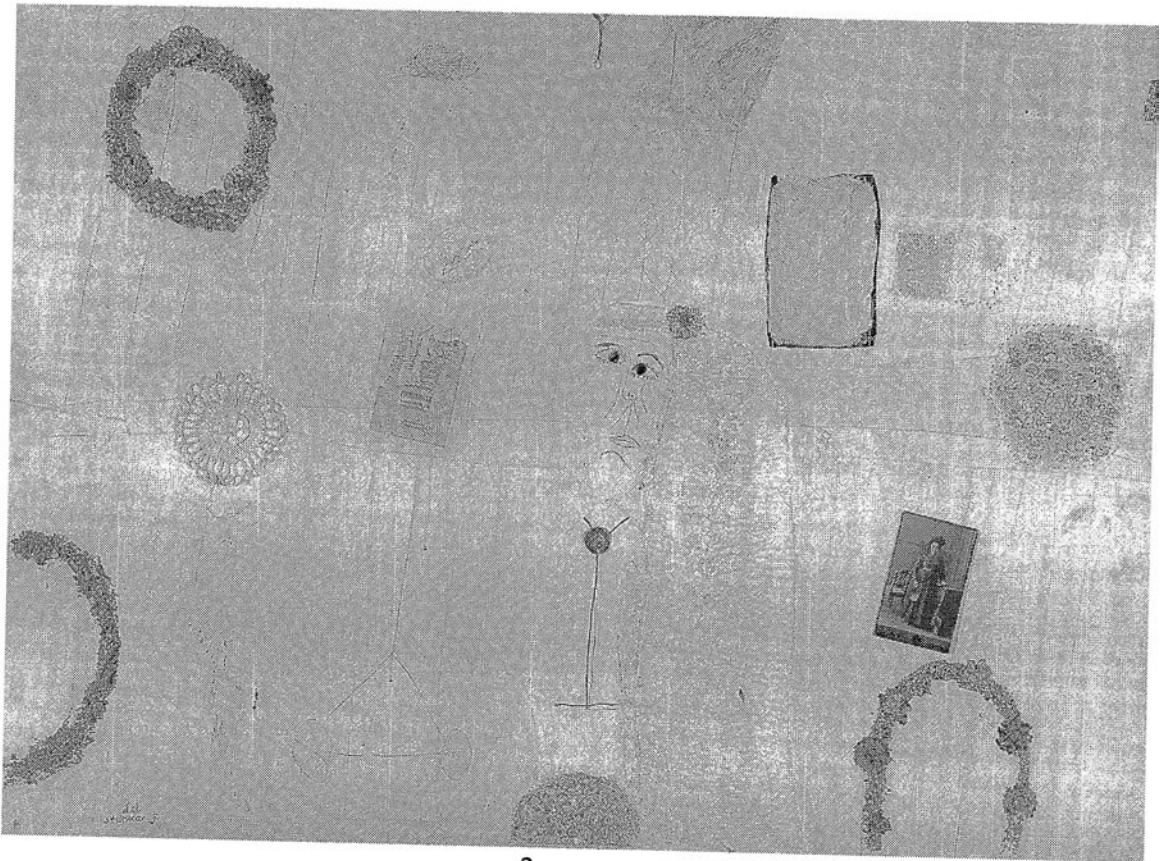
1. Крсто Хегедушиќ, *Двор*, 1958, масло на платно, 90 x 70
2. Иван Табаковиќ, *Сенка*, 1958, масло на платно, 51 x 60
3. Габриел Ступица, *Флора*, 1961, комбинирана техника, 72 x 100
4. Радомир Релиќ, *Три жени покрај малиот вулкан*, 1983, масло на платно, 80 x 65
5. Нивес Кавуриќ-Куртовиќ, *Базар или хазард на животот*, 1969, комбинирана техника, 125 x 122
6. Драгош Калајиќ, *Александар Велики*, 1966, масло на платно, 155 x 130
7. Душан Оташевиќ, *Аплауз*, 1967, комбинирана техника, 110 x 100
8. Живко Ѓак, *Anteprima*, 1971, акватинта, 100 x 70
9. Предраг Нешковиќ, *На коњ*, 1970, комбинирана техника, 140 x 140
10. Бојан Бем, *Џокеи*, 1970, комбинирана техника, 24 x 29,5
11. Херман Гвардијанчиќ, *Sweet baby*, 1982, масло на платно, 84 x 65
12. Метка Крашовец, *Присутност VIII*, 1988, акрилик на платно, 145 x 180
13. Змаго Јерај, *Портрет Л*, 1967, акрилик на платно, 90 x 70
14. Милан Блануша, *Луѓе во сиво*, 1975, масло на платно 85 x 64
15. Миљенко Станчиќ, *Телеграма*, 1966, масло на платно, 68 x 88
16. Марко Шуштаршиќ, *Поплава*, 1955, масло на платно, 97,5 x 130,5
17. Милан Поповиќ, *Современа бајка за движењето, времето и просторот*, 1963, акрилик на платно, 57 x 47
18. Миодраг Миќа Поповиќ, *Не благодарам (аутопортрет)*, 1977, акрилик на платно
19. Дадо Ѓуриќ, *Големата фарма, почест на Бернард Рекихот*, 1962-63, масло на платни, 195 x 392
20. Љуба Поповиќ, *Без наслов*, масло на платно, 90 x 120
21. Леонид Шејка,
 - а) *Собата на Казанова*, 1963, масло на платно
 - б) *Соба Омега*, 1963, масло на платно
22. Владимир Величковиќ, *Агресија*, 1972, акрилик на платно, 146 x 198
23. Миро Главуртиќ, *Танго Медијале*, 2014, масло на платно, 76 x 68



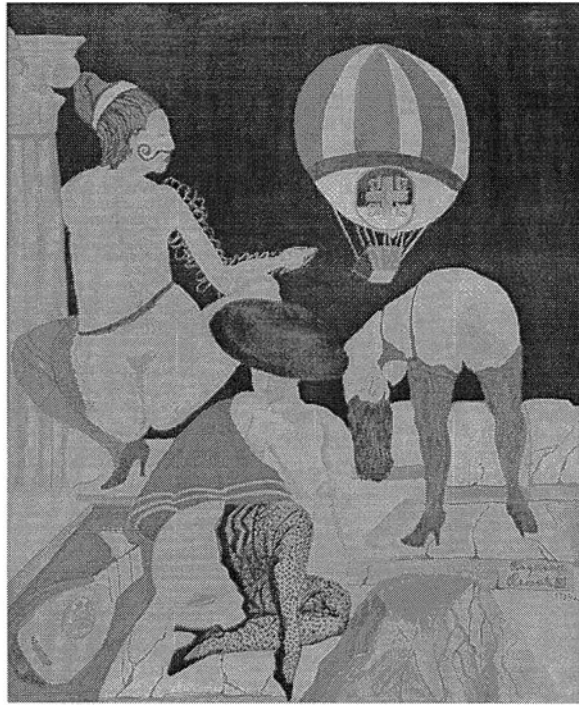
1.



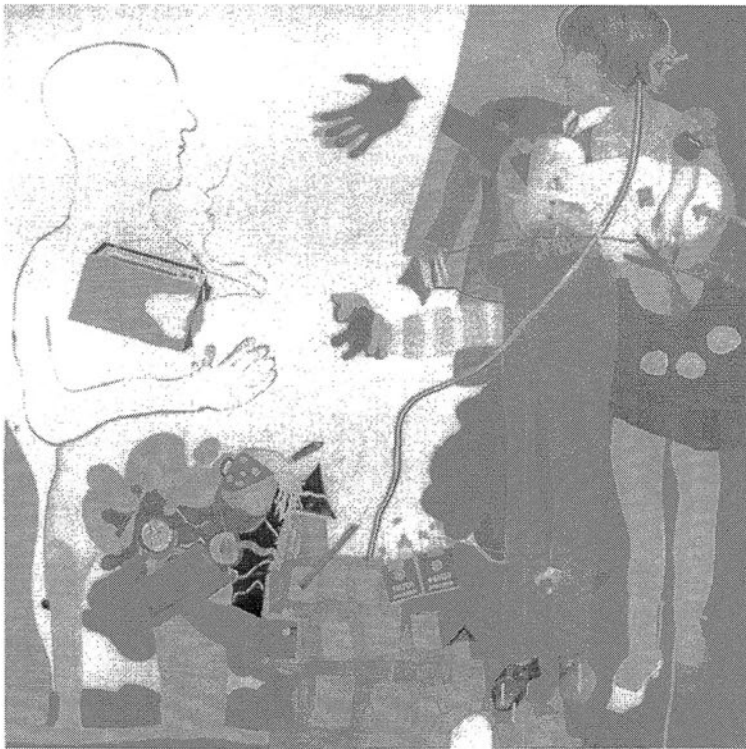
2.



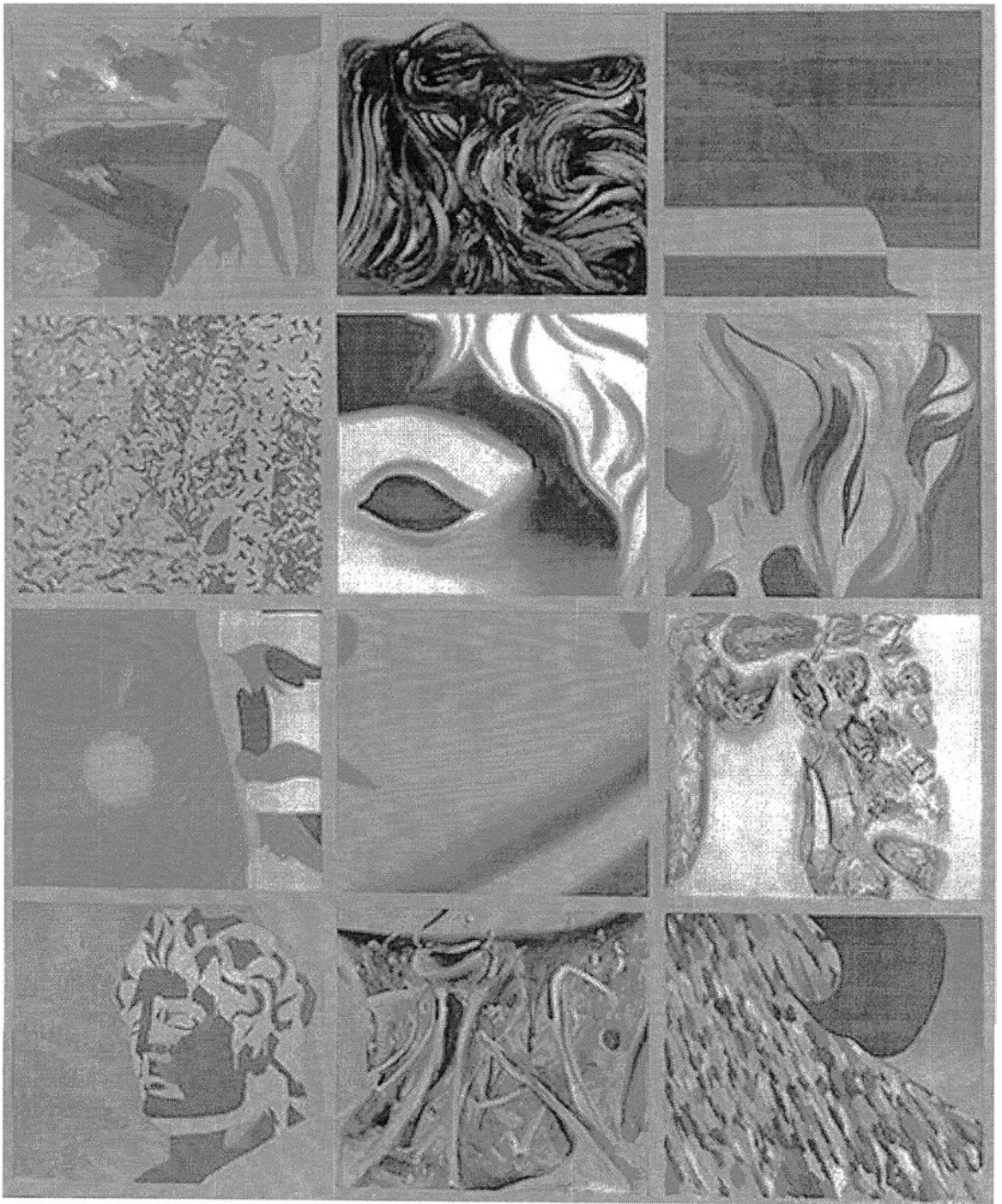
3.



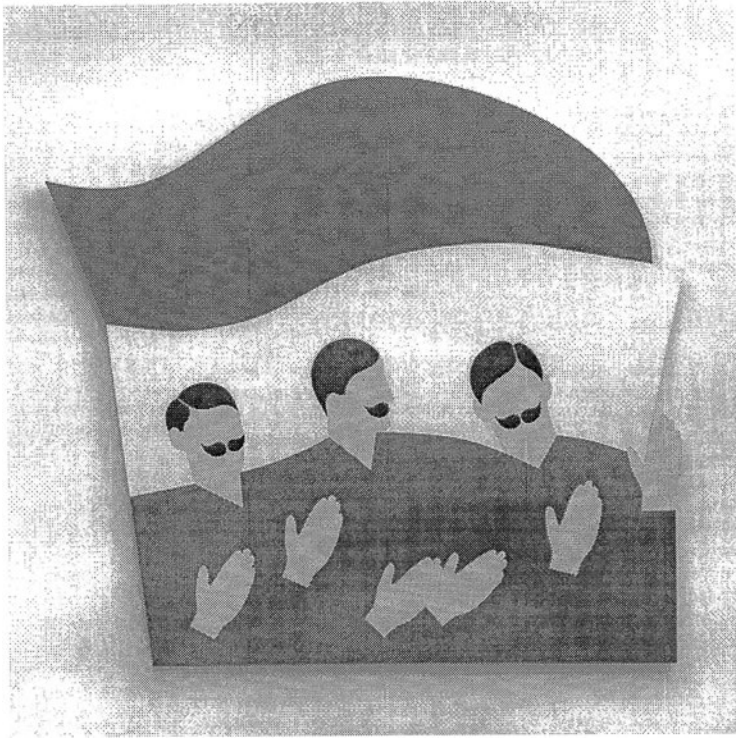
4.



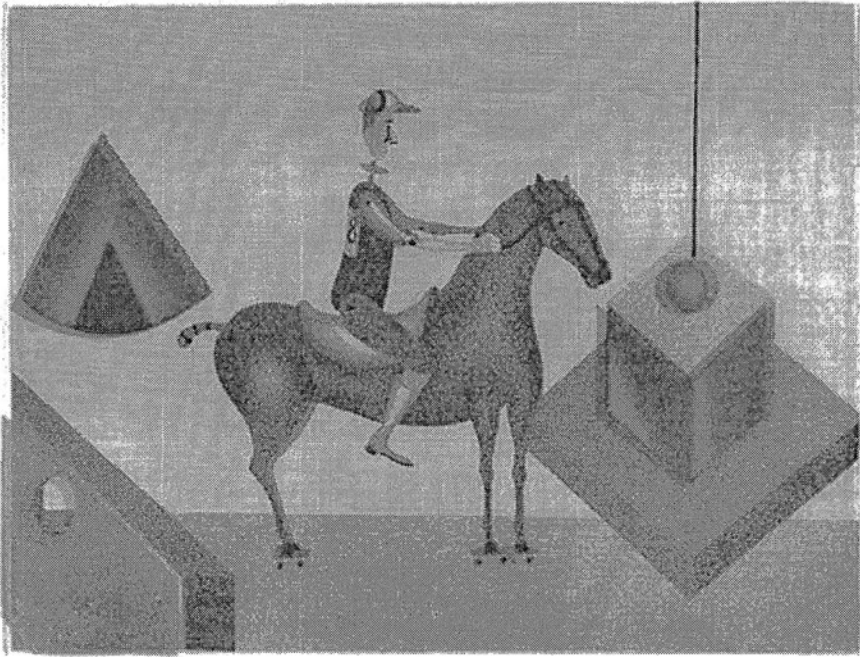
5.



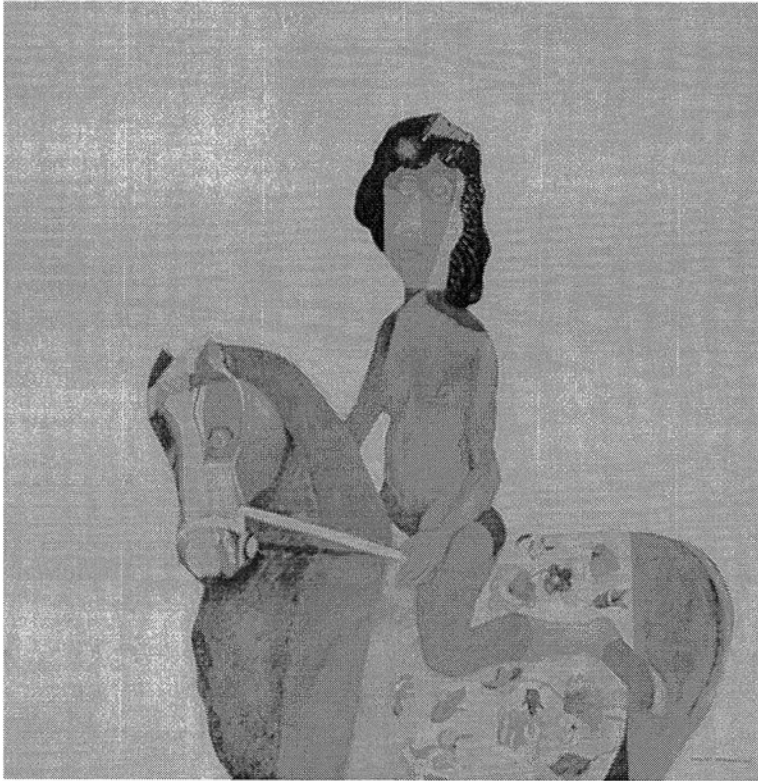
6.



7.



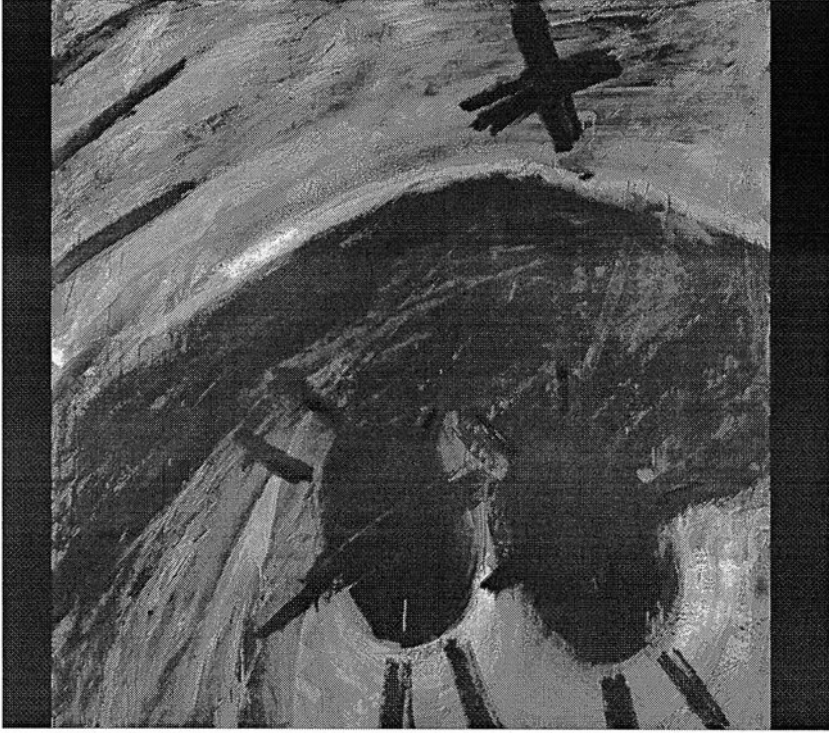
8.



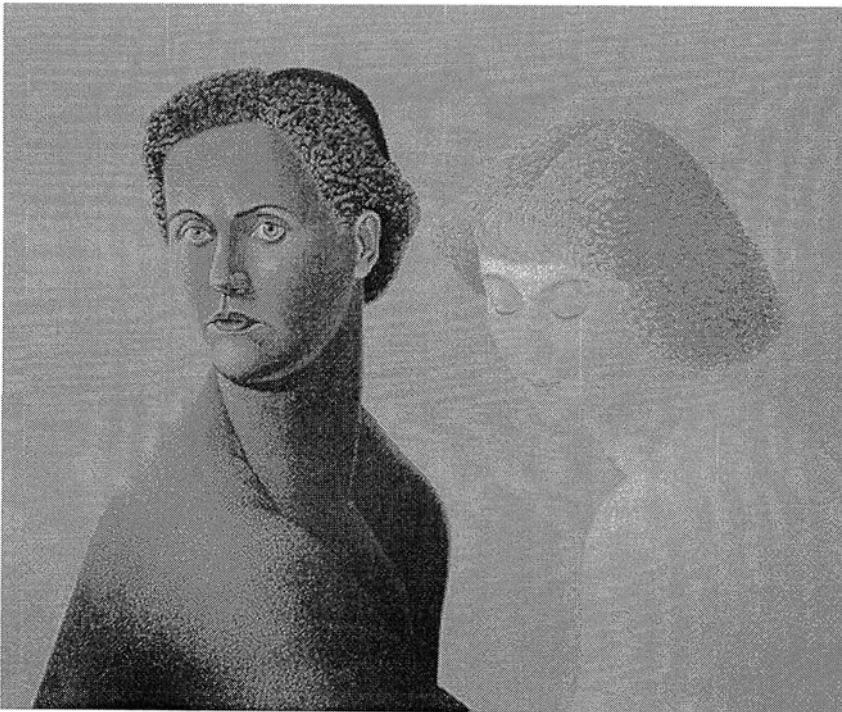
9.



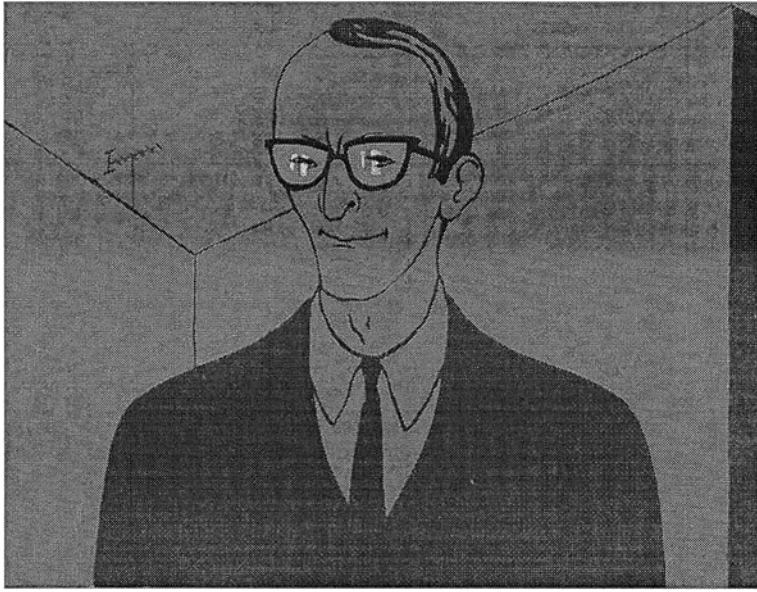
10.



11.



12.



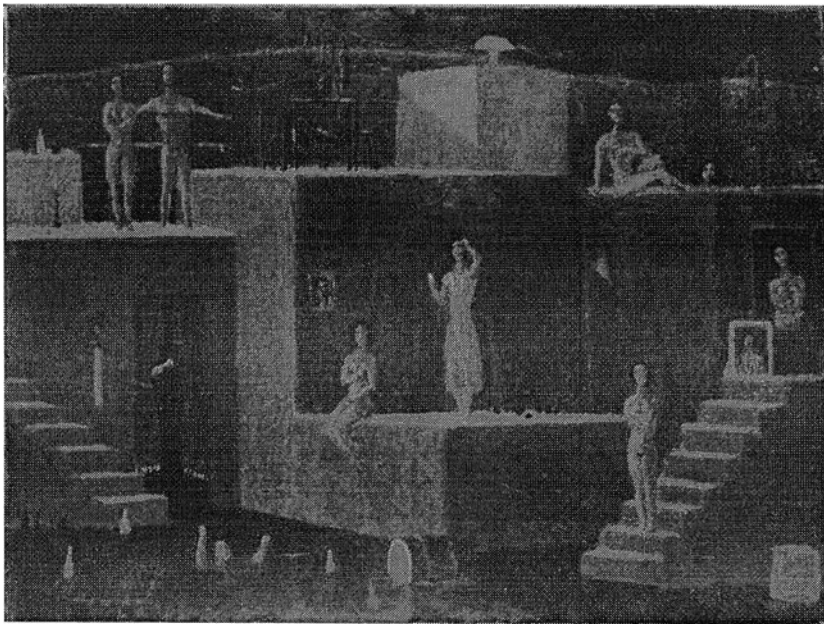
13.



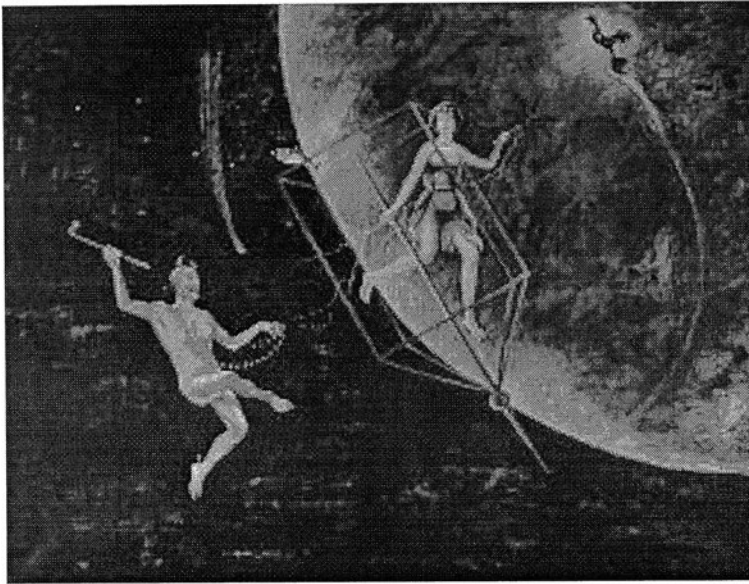
14.



15.



16.



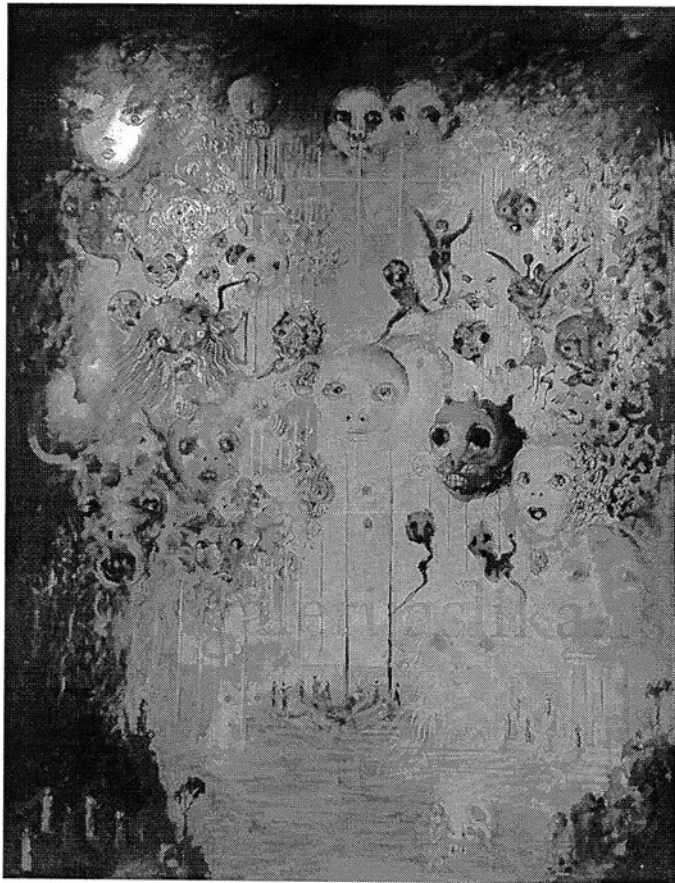
17.



18.



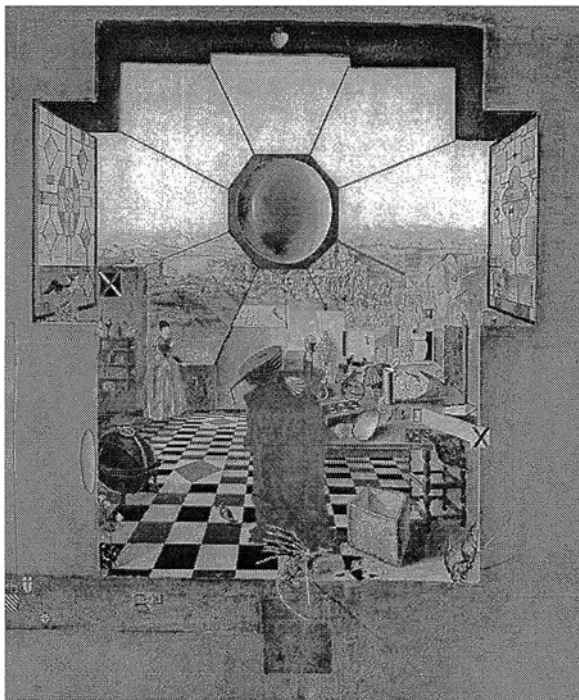
19.



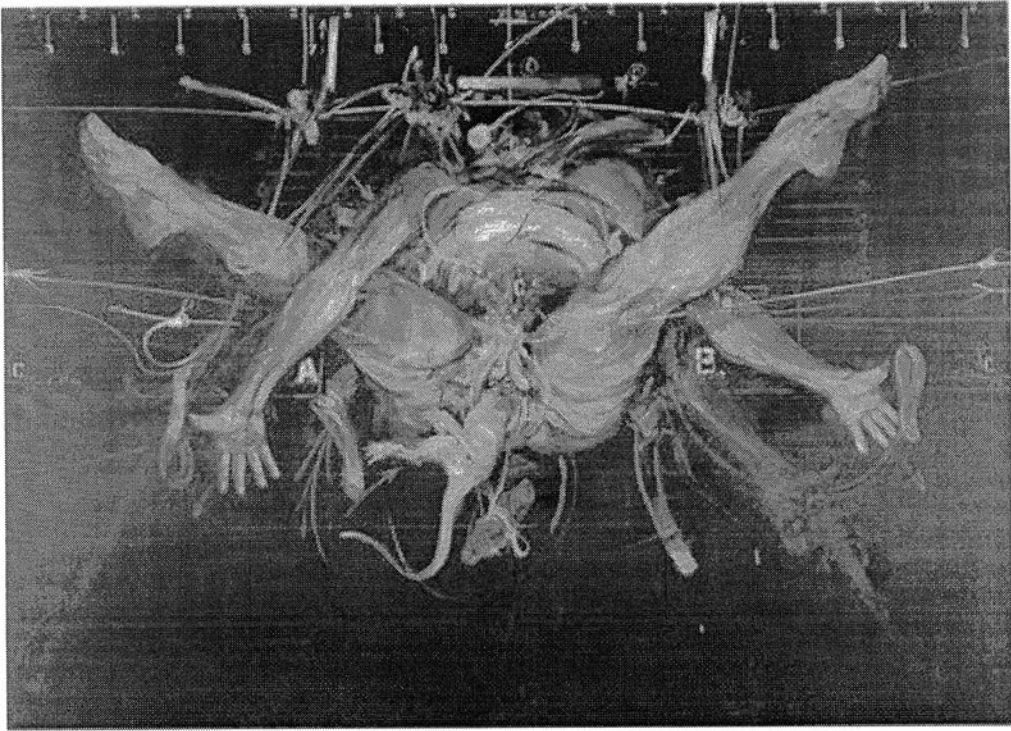
20.



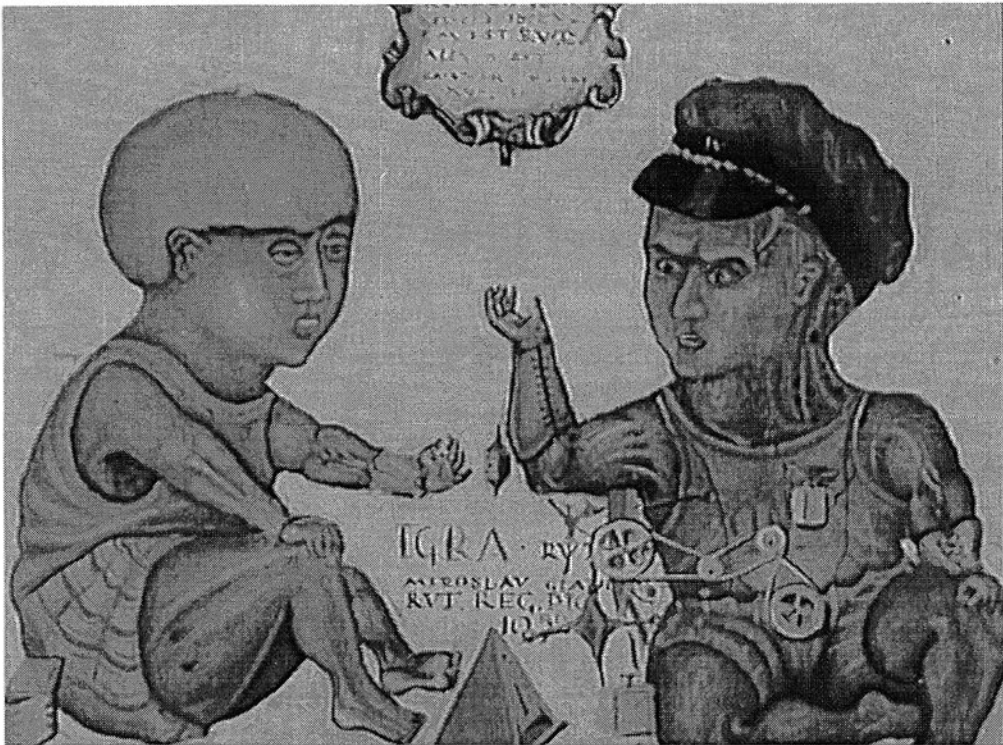
21 a.



216.



22.

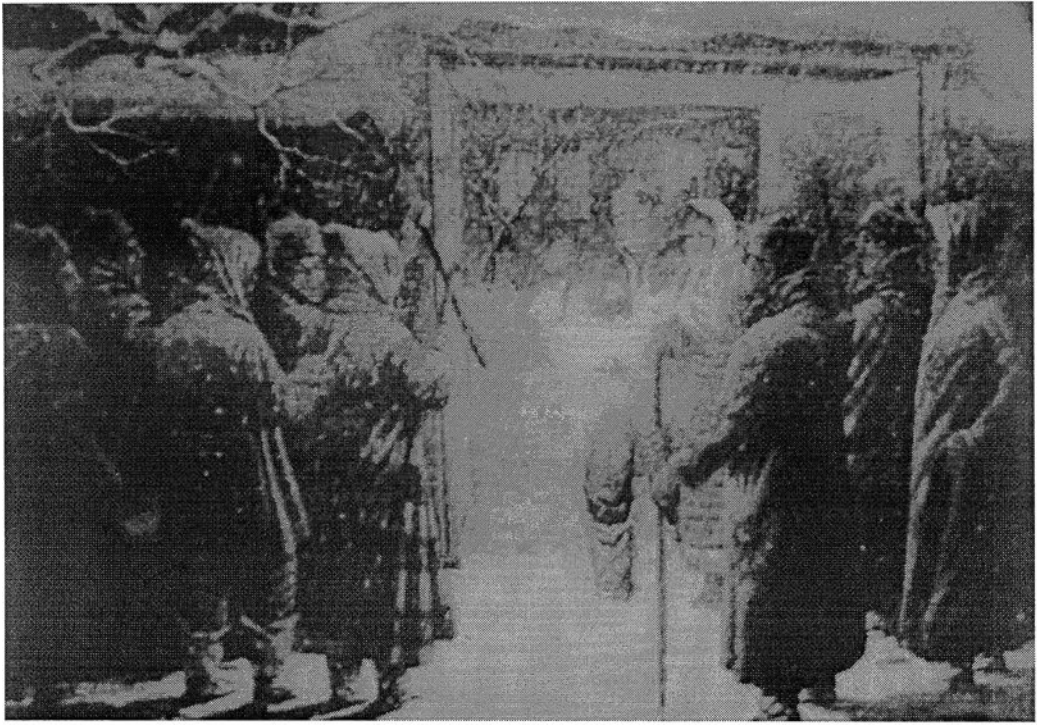


23.

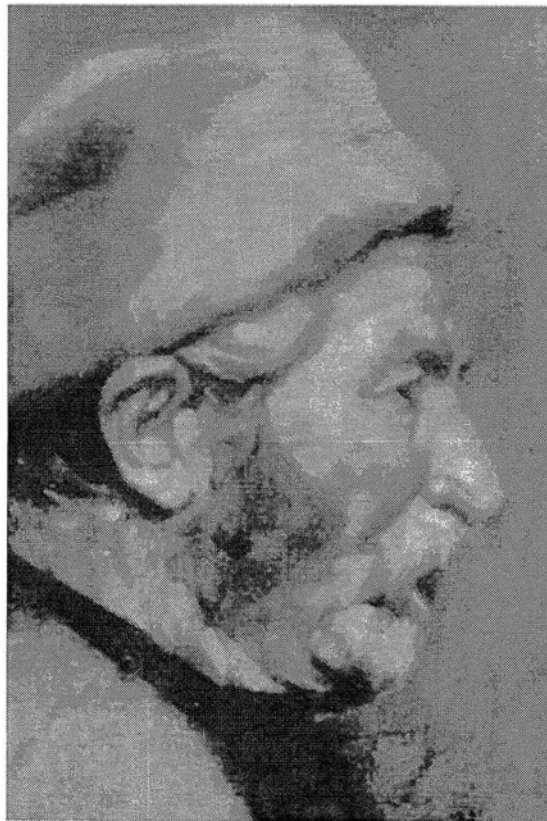
Блок 3

**Фигурацијата во македонското современо сликарство до 1960
година**

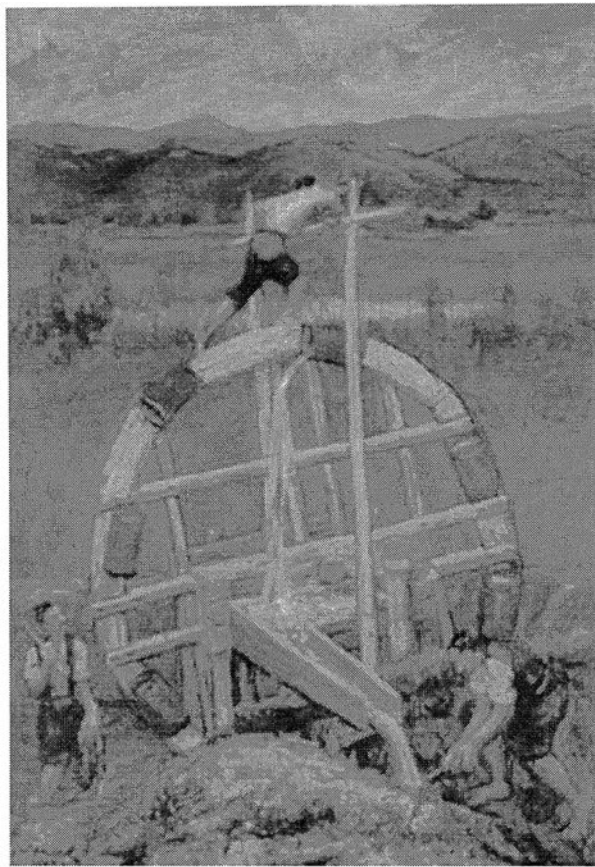
1. Михајло Шојлев, *Коледе*, 1942, масло на платно, 50 x 40
2. Димитар Аврамовски Пандилов, *Портрет на старец*, 1922, масло на платно, 30 x 20
3. Лазар Личеноски, *Долап*, 1937, масло на платно, 90 x 76
4. Никола Мартиноски, *Мајка со дете*, 1951, масло на платно, 40 x 30
5. Никола Мартиноски, *Шахисти*, 1928, масло на платно, 100 x 80
6. Никола Мартиноски, *Во кафеана II*, 1938, масло на платно, 70 x 100
7. Никола Мартиноски, *Циганка*, 1934, масло на платно, 70 x 50
8. Никола Мартиноски, *Питач*, 1938, масло на платно, 90 x 70
9. Никола Мартиноски, *Гитари*, 1965, масло на платно
10. Никола Мартиноски, *Земјотрес*, 1969, масло на платно, 100 x 80
11. Вангел Коџоман, *Куќата на Тасица 2*, 1935, масло на платно, 70 x 60
12. Томо Владимирски, *Автопортрет*, 1938, масло на платно
13. Борко Лазески, дел од фреската *Македонија во НОВ*, Центар за култура Марко Цепенков (1990-91)
14. Пецо Видимче, *Фигура*, 1974, масло на платно, 126 x 86
15. Борислав Трајковски, *Кариатиди*, 1975, масло на платно, 100 x 80
16. Томо Шијак, *Човекот некогаш број*, 19, комбинирана техника, 60 x 40
17. Ванчо Ѓорѓиевски, *Гастербајтер*, 1972, масло на платно, 90 x 110
18. Миле Корубин, *Невеста*, 1964, масло на платно, 100 x 80,5
19. Иван Велков, *Портрет*, 1953, масло на платно, 48 x 40
20. Димитар Кондовски, *Шахист*, 195, масло на платно, 80 x 100
21. Спасе Куновски, *Грипозна ноќ*, 1958, масло на платно 78 x 59
22. Драгутин Аврамовски – Гуте, *Утро во Ломбардија*, 1959, масло на платно
23. Богољуб Ивковиќ, *По катаклизмата*, 1969, масло на платно
24. Петар Мазев, *Жена*, 1972, акрилик и масло на платно, 160 x 85
25. Вангел Наумовски, *Забранети мисли*, 1973, акрилик на платно, 80 x 60
26. Трајче Јанчевски, 1963, масло на лесонит, 4 x (50 x 50)



1.



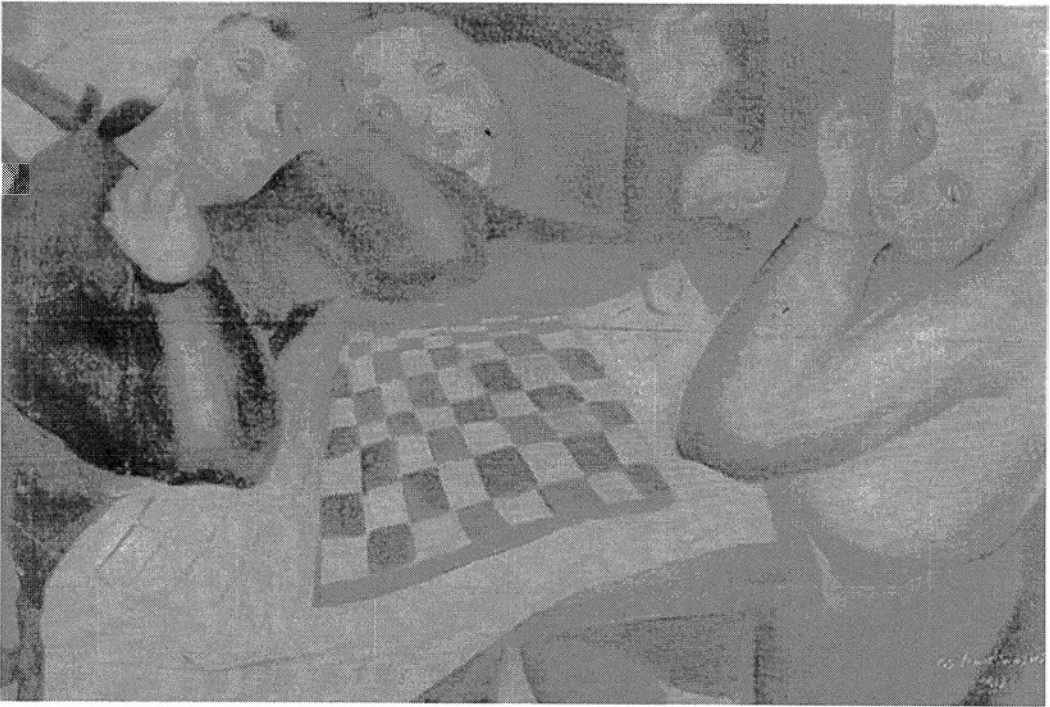
2.



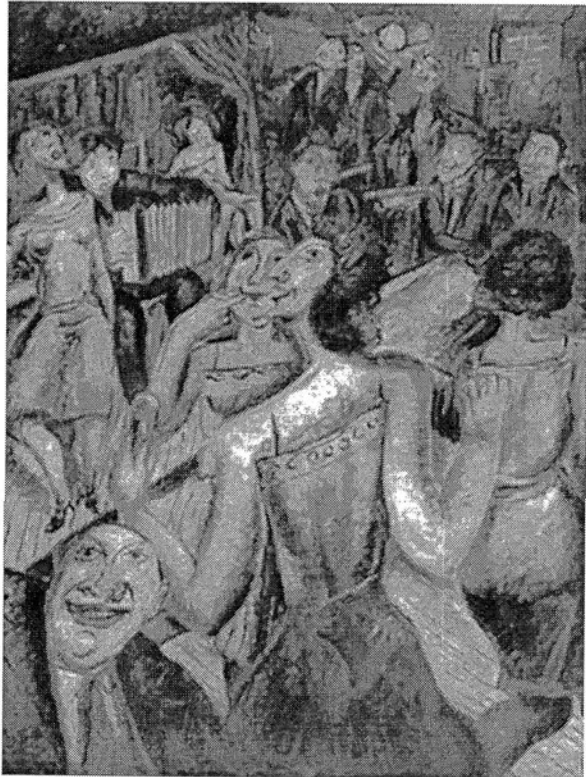
3.



4.



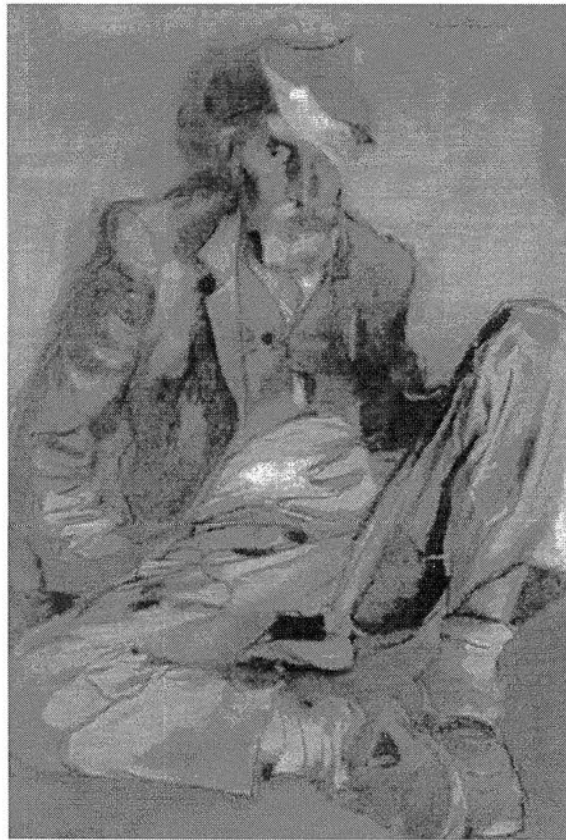
5.



6.



7.



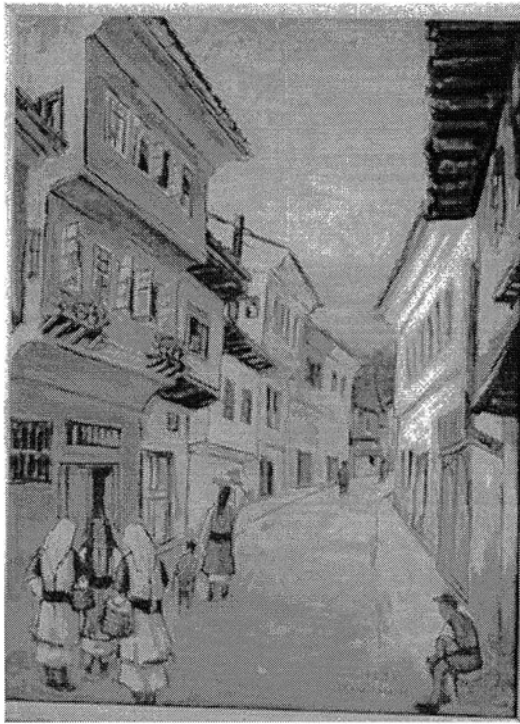
8.



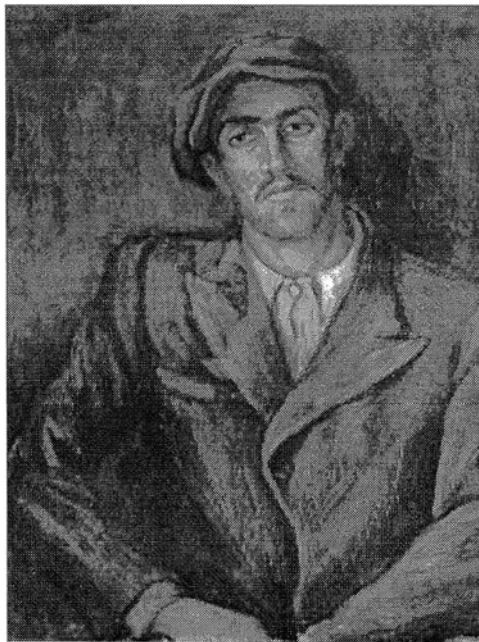
9.



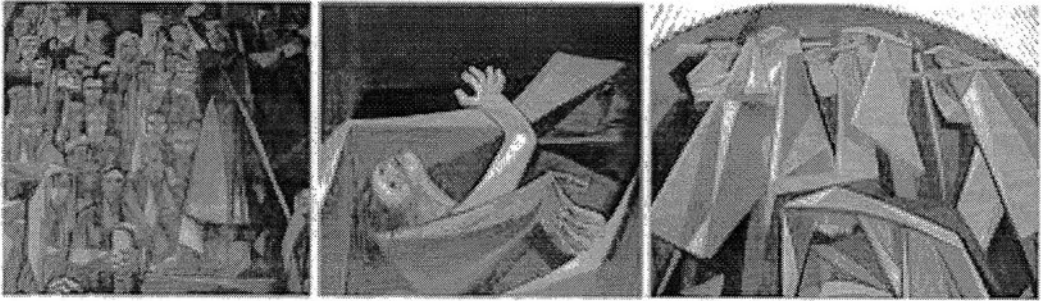
10.



11.



12.



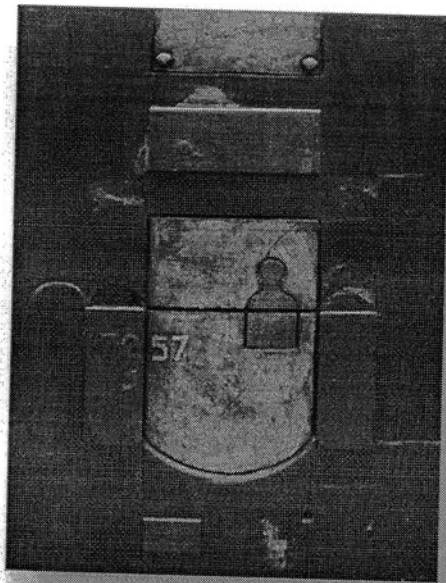
13.



14.



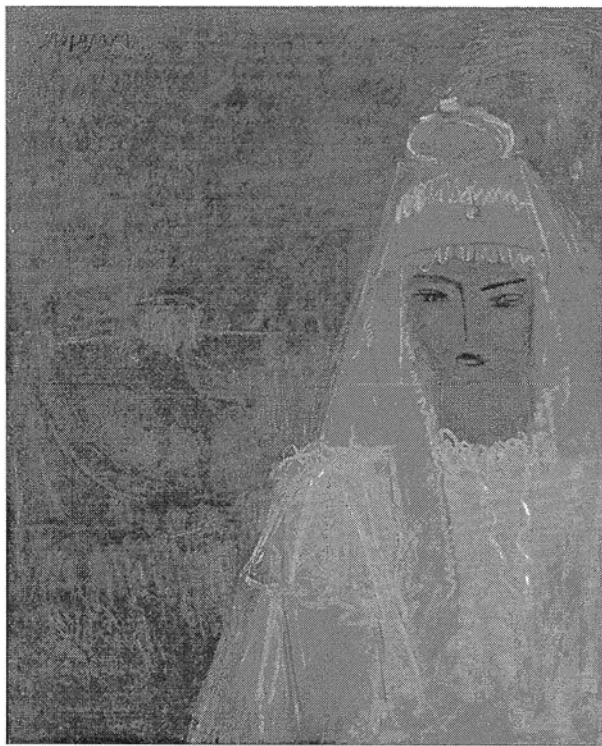
15.



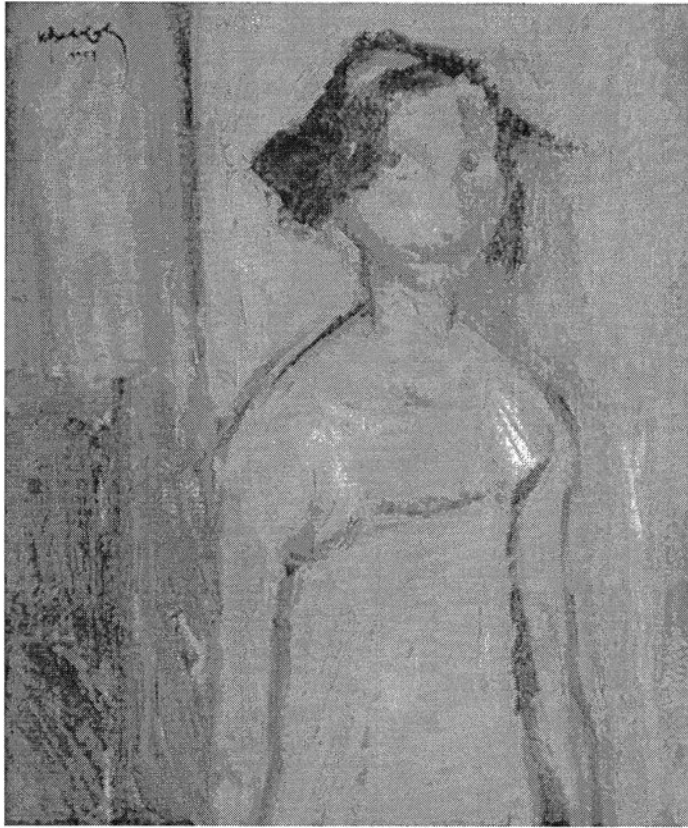
16.



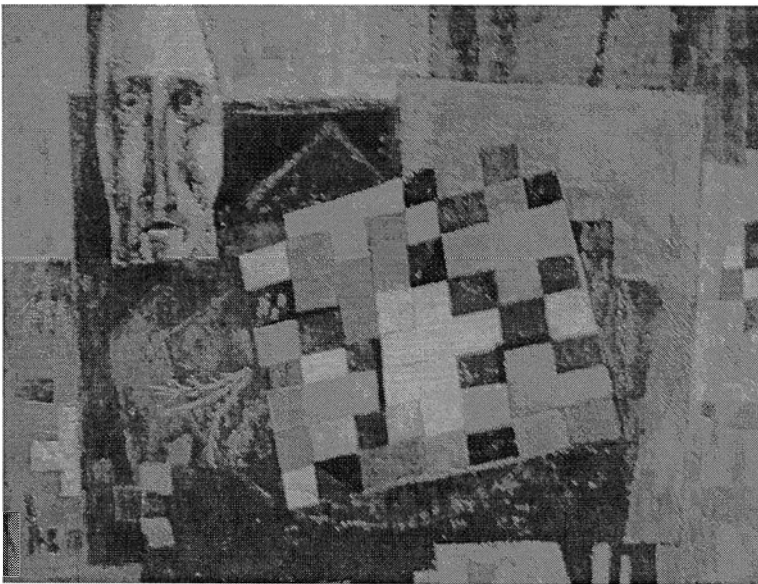
17.



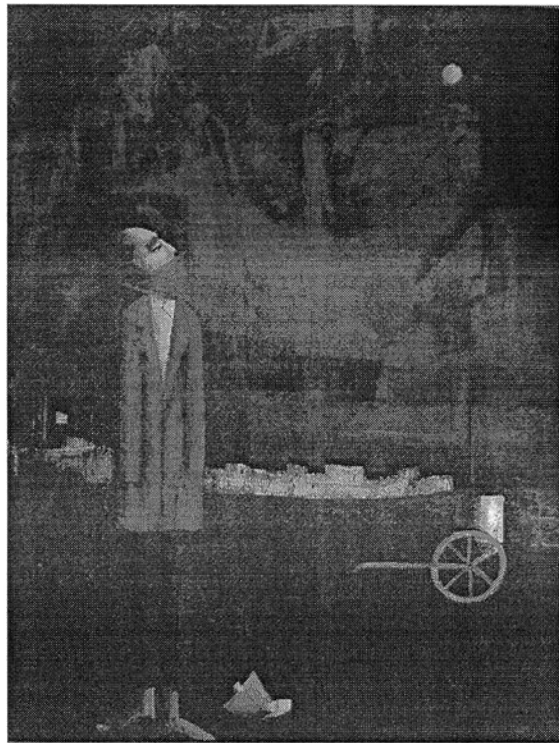
18.



19.



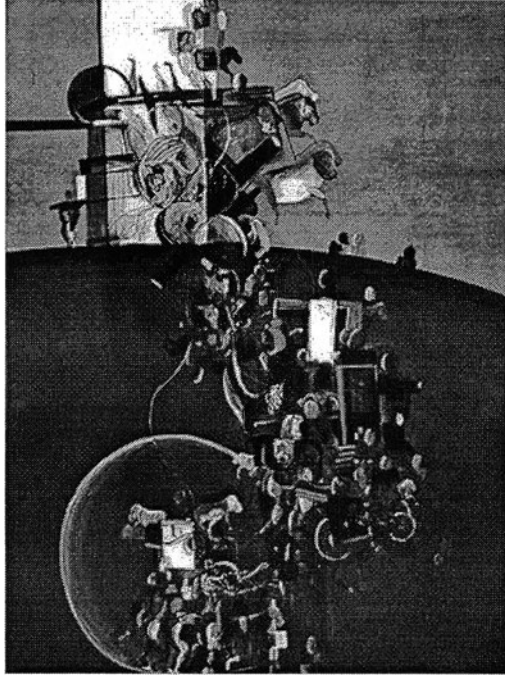
20.



21.



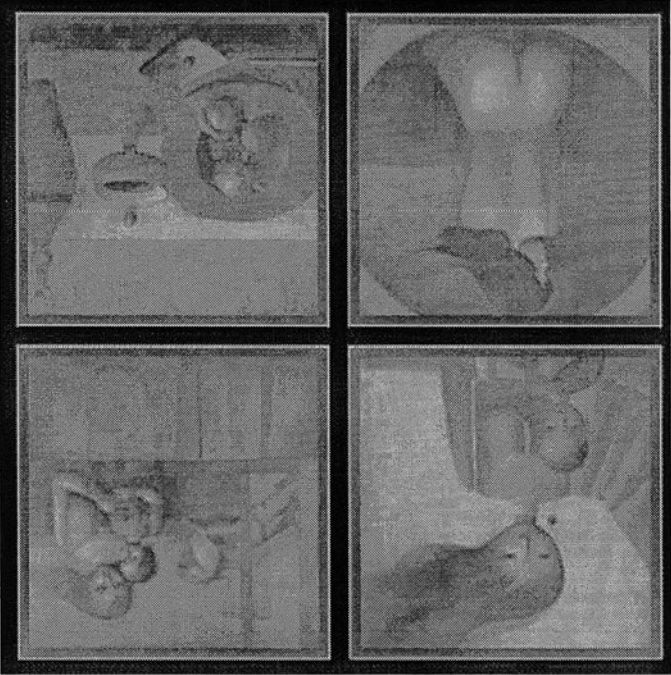
22.



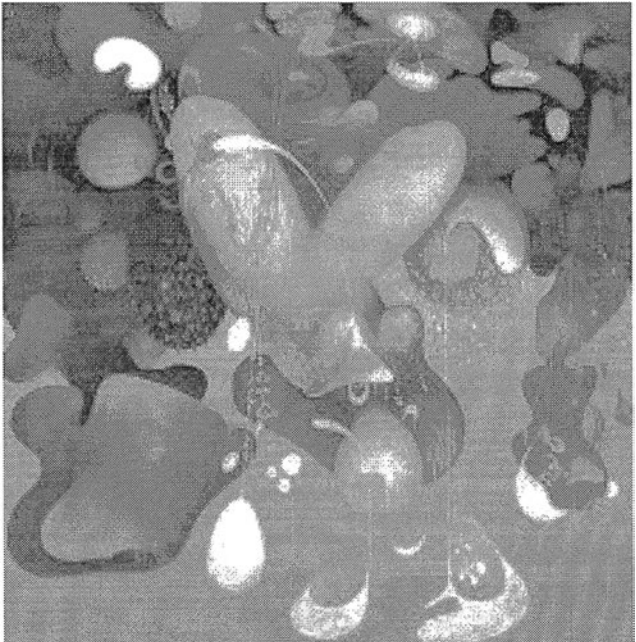
23.



24.



26.



25.

Блок 4

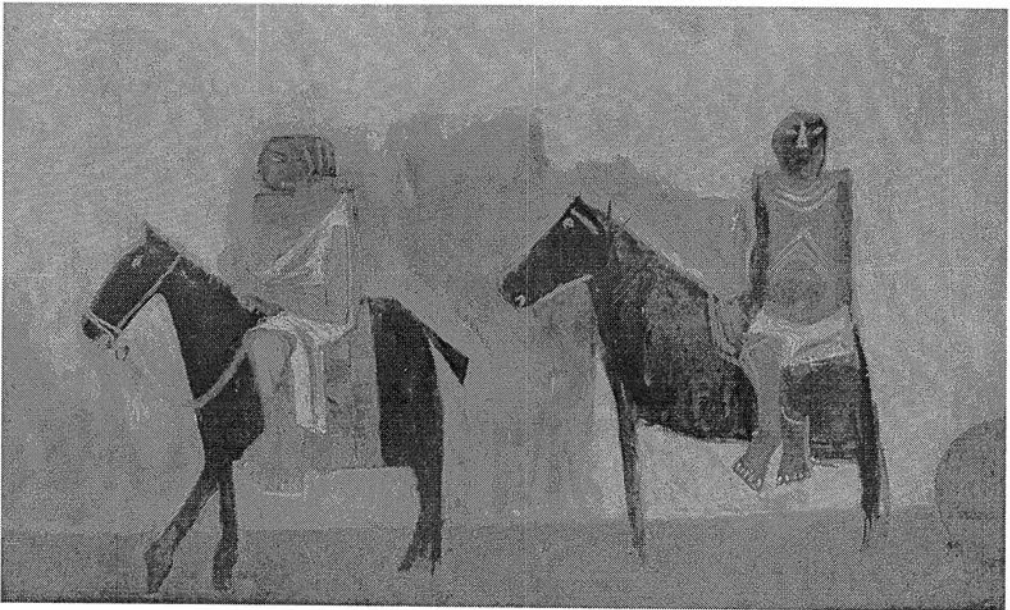
Фигурацијата во македонското современо сликарство до 1960-1990
година

1. Петар Мазев
 - а) *Оплакување*, 1958, масло на платно, 113x145cm
 - б) *Композиција*, 1957, масло на шпер, 102x75cm
 - в) *Старец*, 1981, Масло на платно, 86x65cm
 - г) *Во амбис*, 1982, масло на платно, 100x100cm
2. Глигор Чемерски
 - А) *Будење на каменот*, 1964, масло на платно, 100 x 130
 - Б) *Деца*, 1961-62, масло на платно, 80 x 100
 - В) *Лудата Грета*, 1962/63, масло на платно, 130 x130
 - Г) *Оплакување Христово II*, 1995, масло на хартија каширано на лесонит, 70 x 200
3. Владимир Георгиевски, *Крај одарот*, 1976/77, масло на платно, 153 x 180
4. Жарко Јакимовски, *Композиција*, 1988, масло на платно, 130 x 200
5. Свето Манев, *од циклусот Човекот и неговиот простор XII*, 1984, drveni boi;ki, 34 h 24
6. „ЗЕРО“, *детал од муралот во холот на МКЦ*, Скопје, 1986
7. Сергеј Андреевски, *Композиција*, 1991, масло на платно, 70 x 80
8. Венко Цветков, *Golden Menuet II*, 1986, акрилик на платно, 90 x 75
9. Димитар Манев, *Жена*, 1984, масло на платно, 70 x 80
10. Томе Ациевски, *Трчање по запад*, 1985, инсталација
11. Никола Фидановски,
 - а) *Инкарнација*, 1983, акрилик на платно, 97 x 151
 - б) *Слоев*, 1975, акрилик на платно, 97 x 151
12. Димитар Кочевски-Мичо, *Бомбаш*, 1976, масло на платно, 130 x 119
13. Перица Георгиев-Пепси, *од циклусот Темната страна на месечината*, 1981, акрилик на хартија
14. Евгенија Демниевска, *Владимир Демниевски, мајстор на карате 2 ден*, 1972, масло на платно, 120 x 90
15. Ристо Мијаковски, *од циклусот Цивилизација III*, 1973, масло на платно, 200 x 150

16. Златко Стефанов Попиванов, *Света слика*, 1973, масло на платно, 70 x 55
17. Александар Станковски
 - а) *Портрет на Мишко Десовски*, 1985, масло на платно, 120 x 100
 - б) *Кафе утопија*, 1991, масло на платно, 150 x 120
18. Божидар Дамјановски
 - а) *Генетски инженеринг*, 1978, масло на платно, 130 x 145
 - б) *Антипортрети*, 1980-1988, масло на картон, 15 x (40 x 40)
19. Димитрие Дурацовски
 - а) *Марсел Дишан – Андроген*, 1987, комбинирана техника (дел од триптих)
 - б) *Борхес и јас*, 1980, колаж
20. Милош Коџоман, *Баханалии*, 1989, масло на платно, 80 x 70
21. Павле Кузмановски, *од циклусот Сведоци*, 1993, масло на платно, 108 x 96
22. Коле Манев, *од циклусот Непокој-спокој*, 1989, масло на платно, 100 x 120
23. Благоја Николовски, *Капач*, 1982, масло на платно, 100 x 100
24. Новица Трајковски, *Духот*, 1993, масло на платно, 80 x 100
25. Спасе Куновски, *Портрет со чадор II*, 1973/74, масло на платно, 110 x 81
26. Кирил Ефремов, *Манекени, медиокритети и сакрални остатоци*, 1970, масло на платно, 100 x 100
27. Васко Ташковски, *Трагови на времето*, 1974, акрилик на платно, 140 x 90
28. Ана Темкова, *Дама со леза*, 1968, масло на платно, 100 x 810
29. Рубенс Корубин, *Присуство*, 1981, масло на платно, 100 x 125
30. Доне Милјановски, *Крилја*, 1980, графика, 100 x 70



1 a)



1 b)



1 B)



1 Г)



2 a)



2 b)

2 I).



2 B)





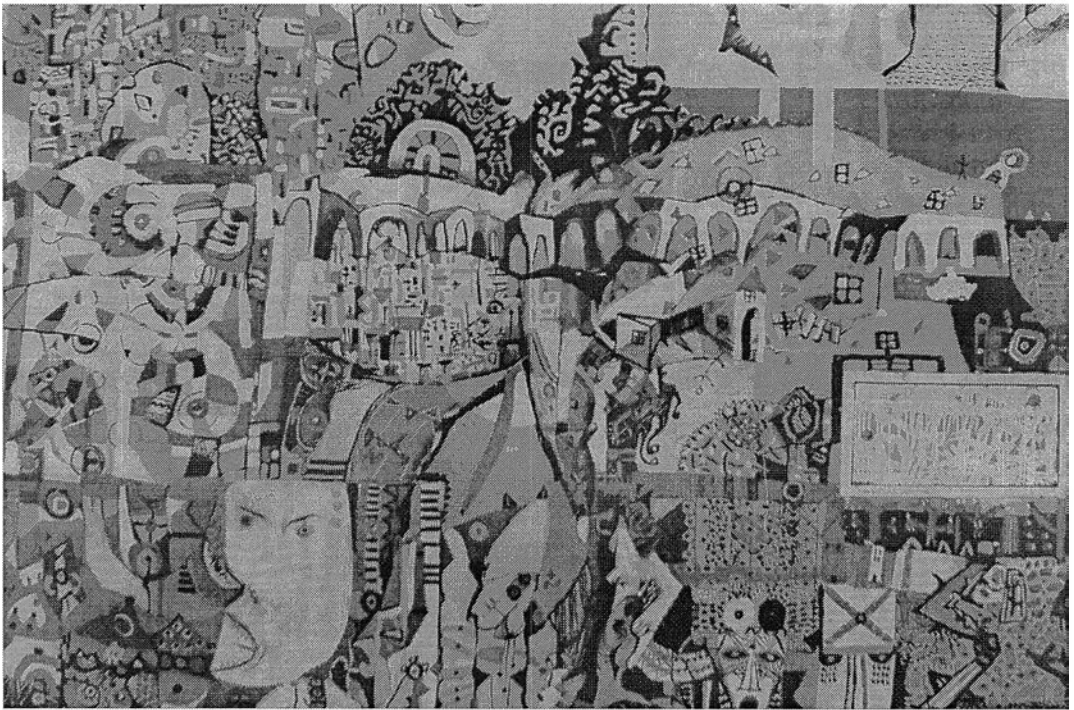
3.



4.



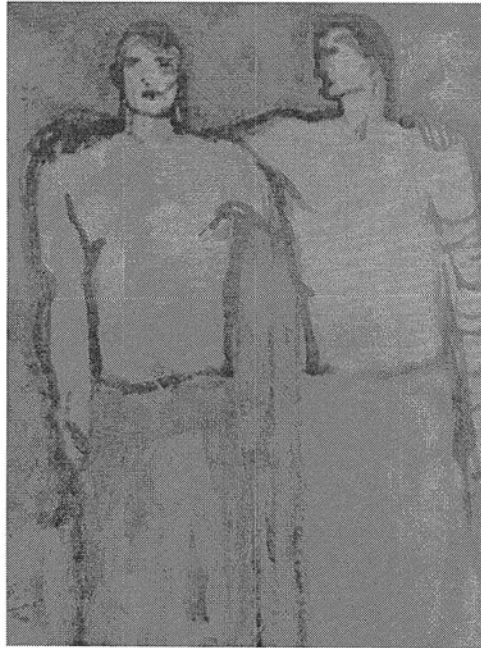
5.



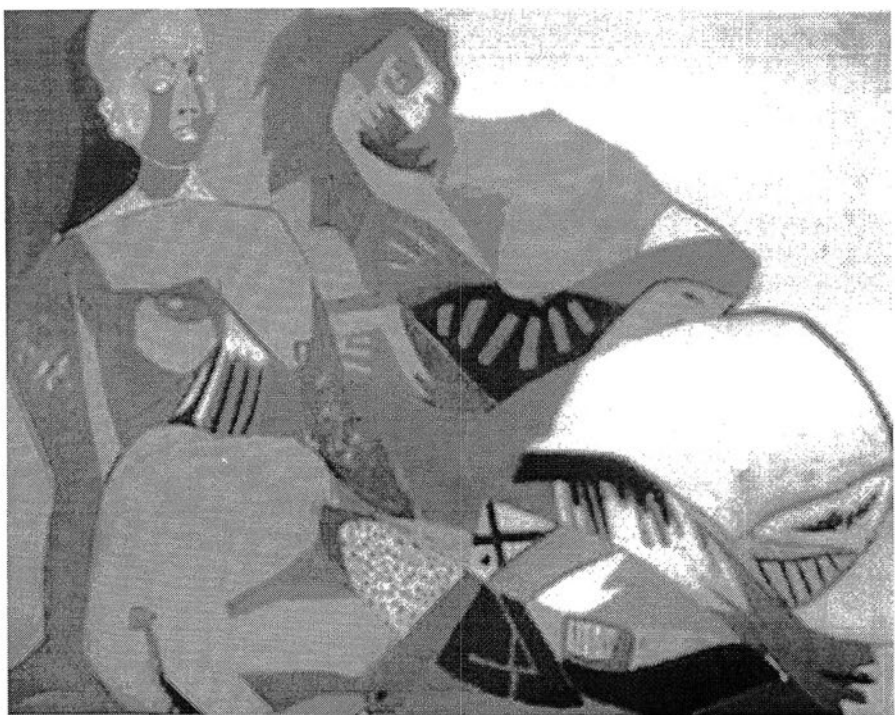
6.



7.



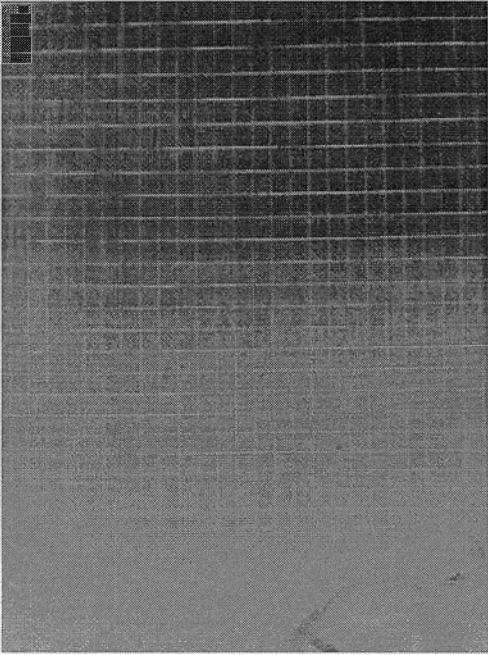
8.



9.



10.



11a



11b.



12.



13.

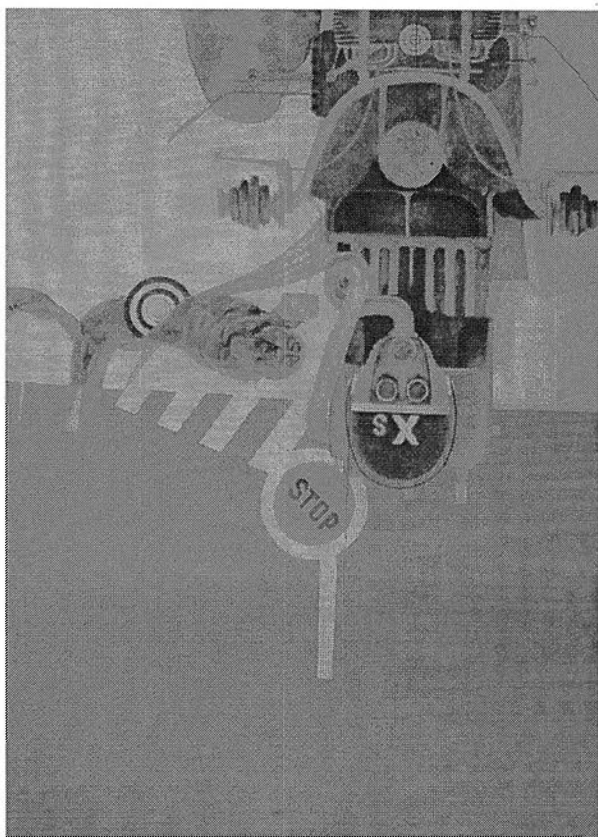


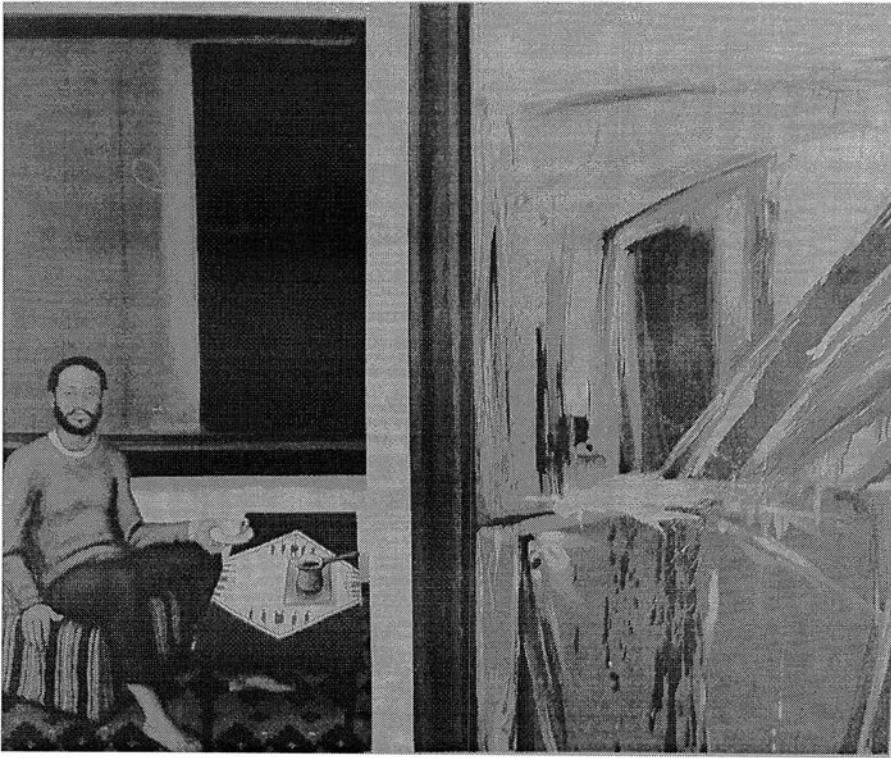
14.

16.

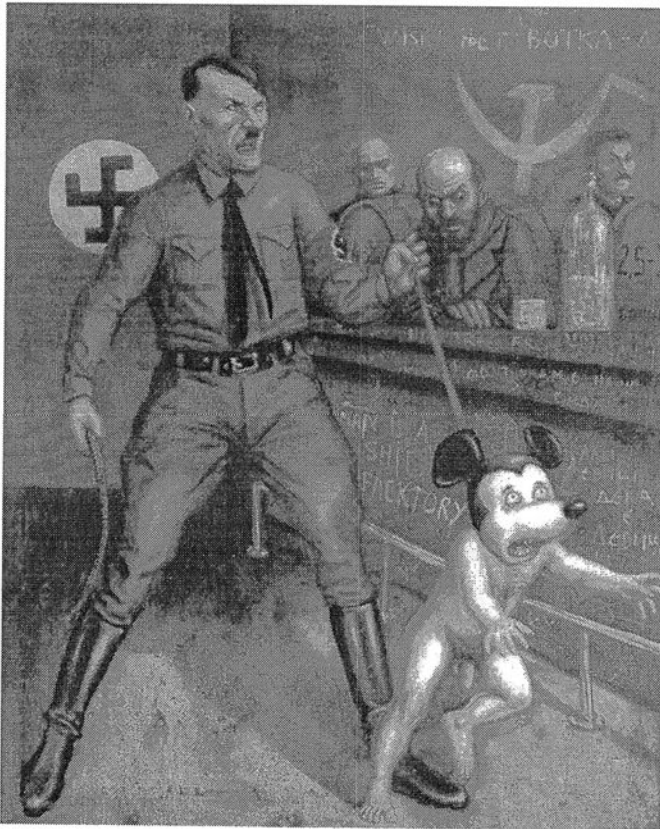


15.

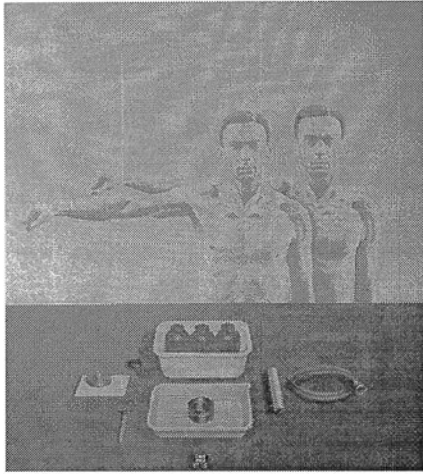




17a.



17 б.



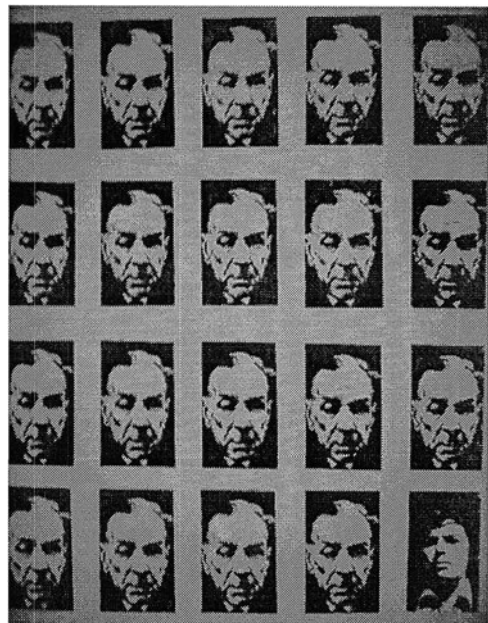
18a)



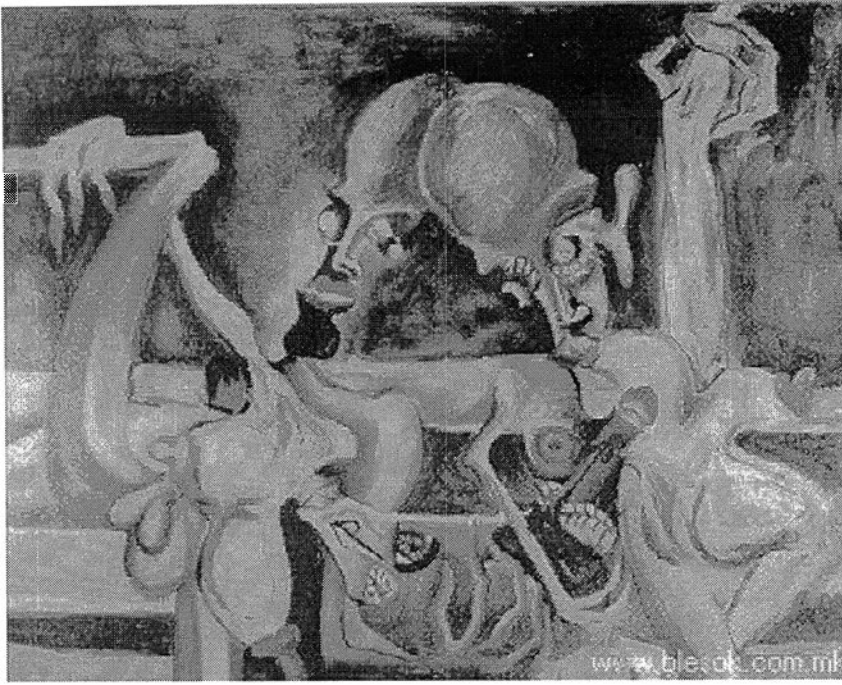
19a)



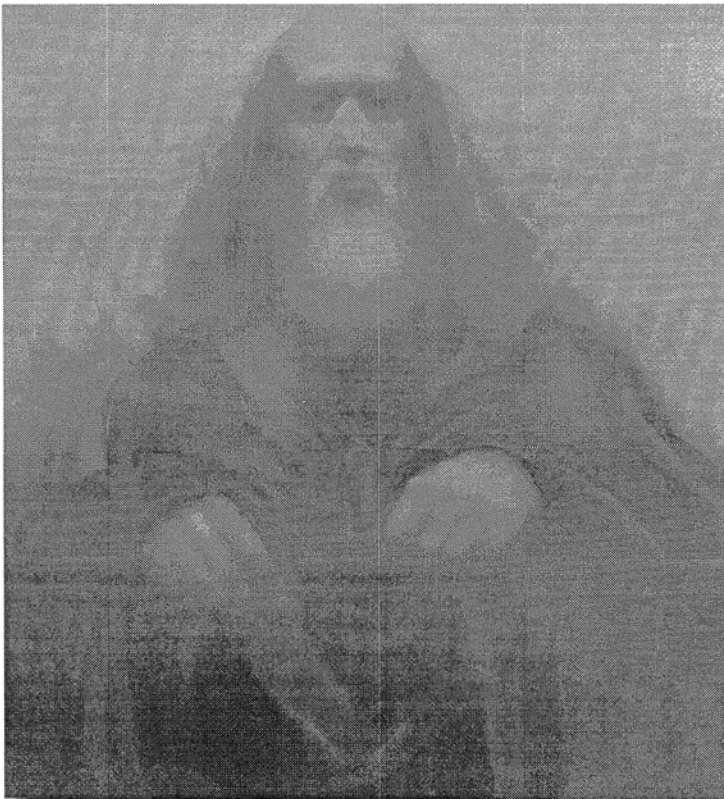
18b)



19b)



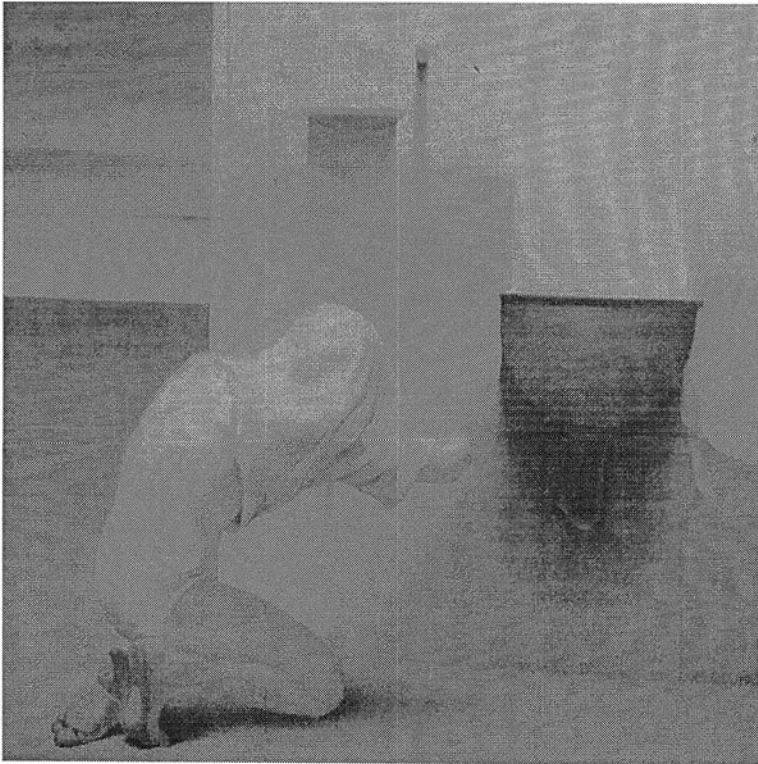
20.



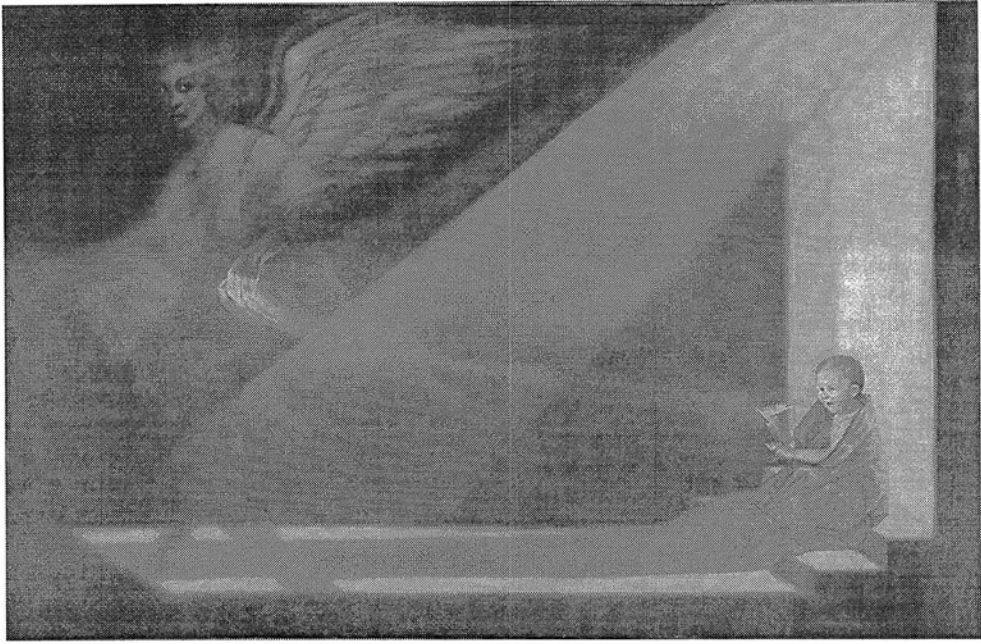
21.



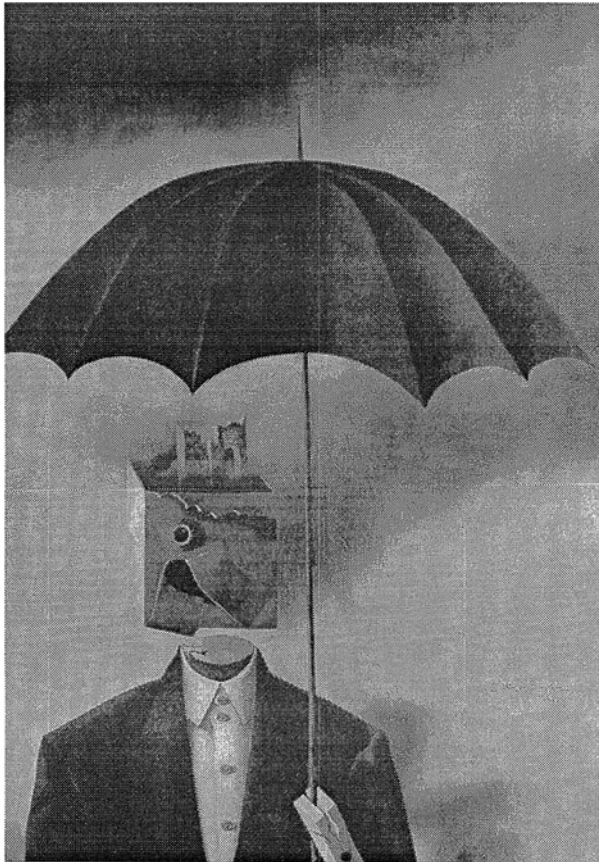
22.



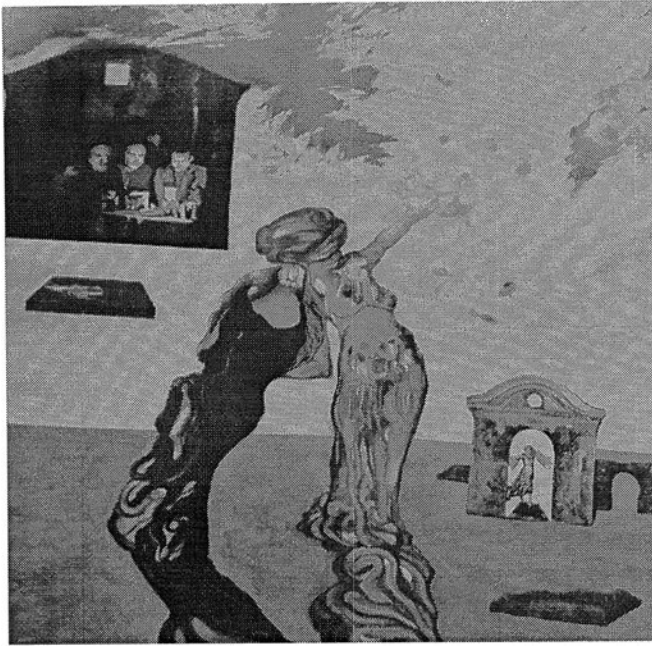
23.



24.



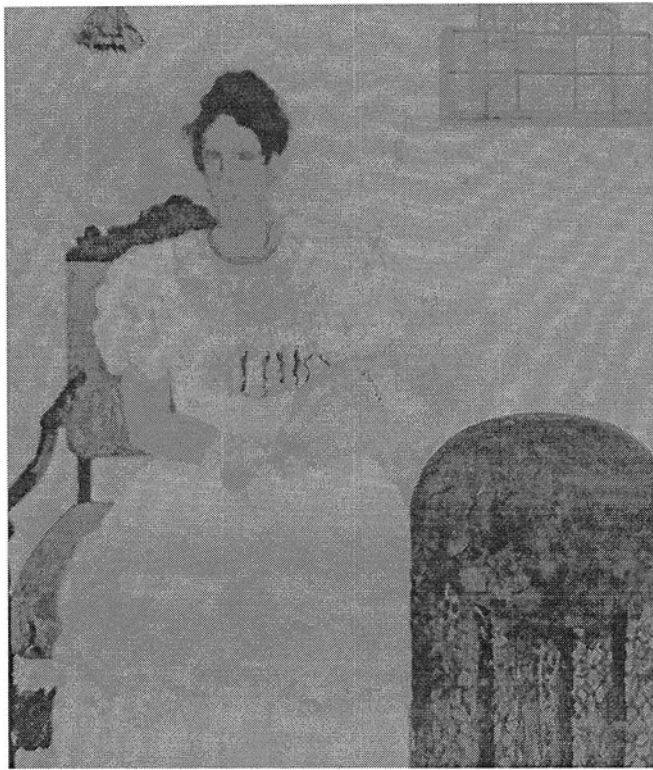
25.



26.



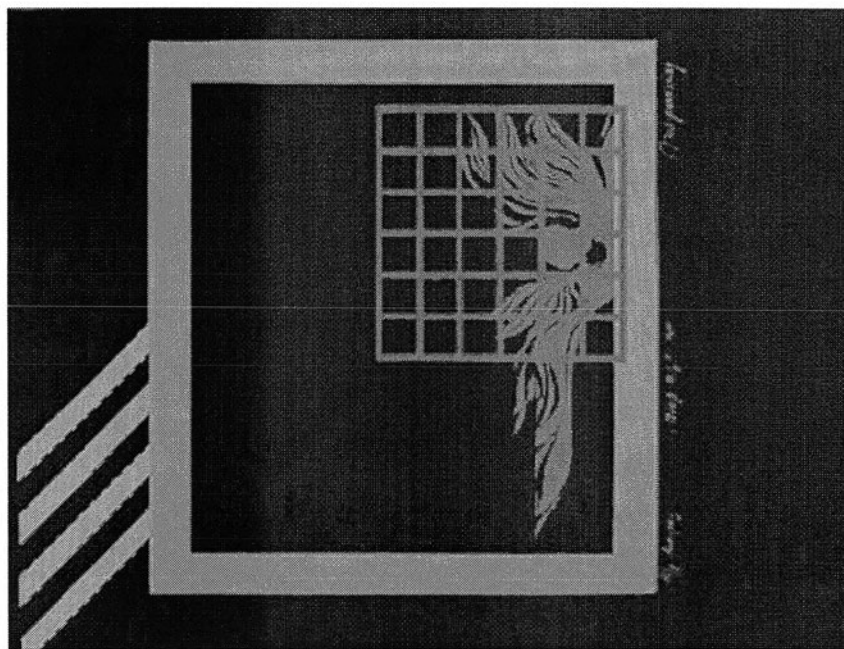
27.



28.



29.



Professing

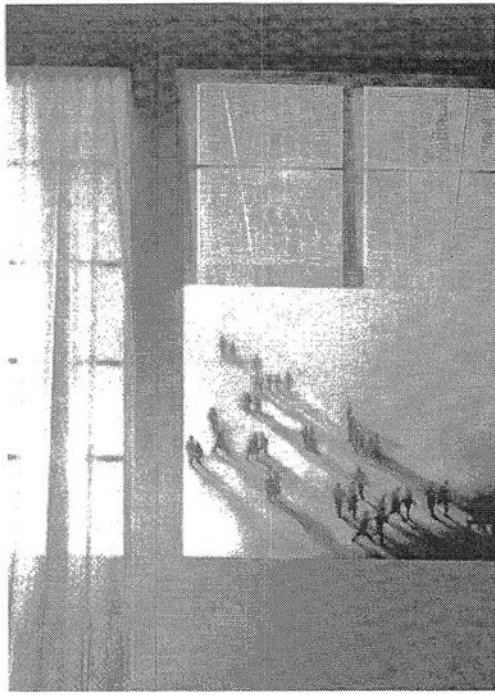
of the ...



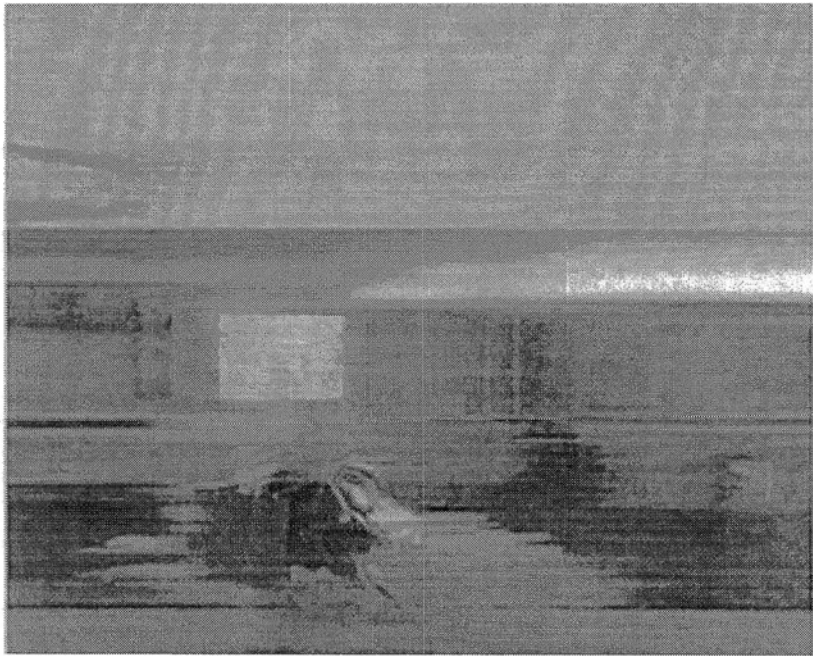
Блок 5

Родољуб Анастасов

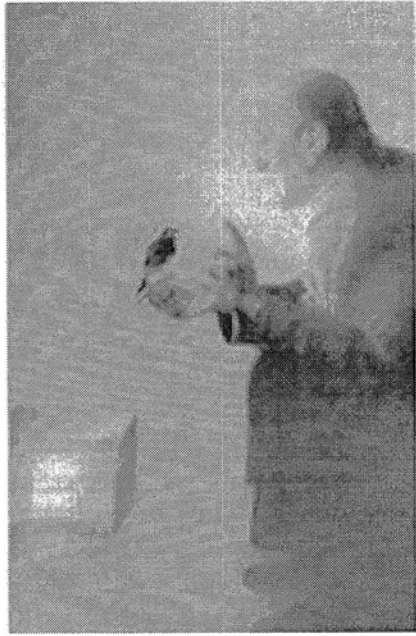
1. *Човек и простор I*, 1978, масло на платно
2. *Од циклусот Човек и време V*, 1978, масло на платно, 130 x 160
3. *Автопортрет со птица*, 1979, масло на платно, 180 x 65
4. *Од циклусот Човек и простор XXVII*, 1981, 105 x 105
5. *Од циклусот Човек и простор 26*, 1981, 102 x 73
6. *Од циклусот Човек и простор*, 1982, 105 x 140
7. *Од циклусот Човек и простор 44*, 1981, 100 x 120
8. *Човек и простор XXXVIII*, 1982, масло на платно, 130 x 160
9. *Човек и простор LIII*, 1983-84, масло на платно, 70 x 90
10. *Човек и простор LXX*, 1985, масло на платно, 120 x 70
11. *Човек и простор LXXXIV*, 1984, масло на платно, 150 x 80



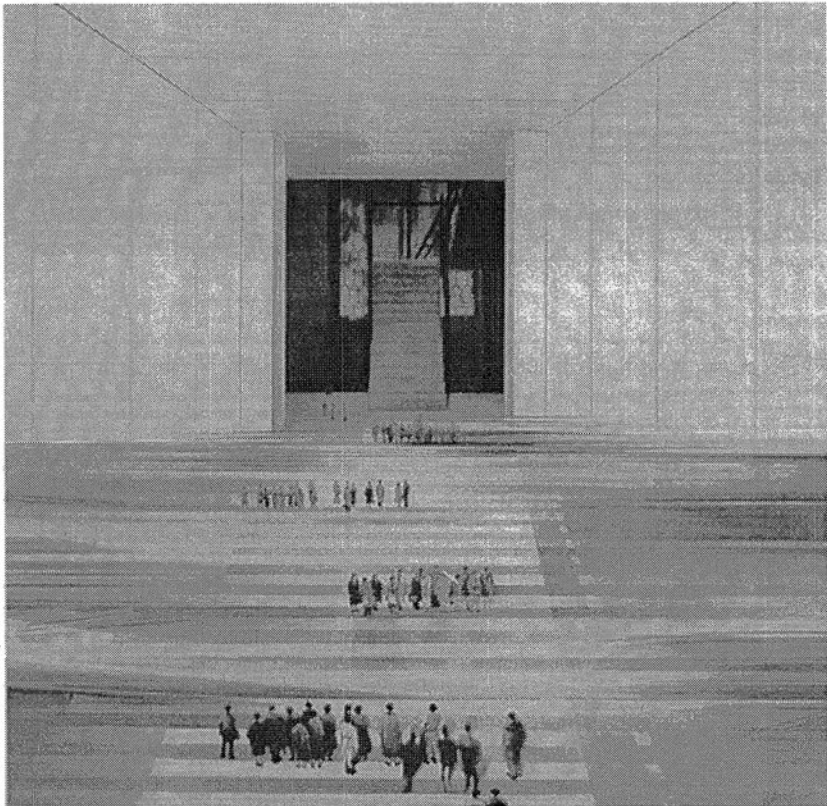
1.



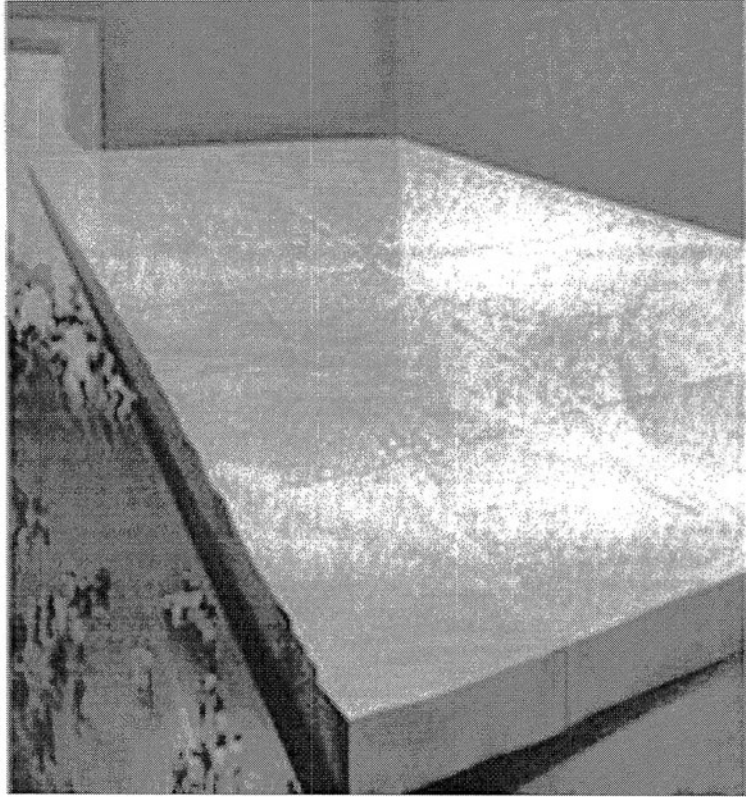
2.



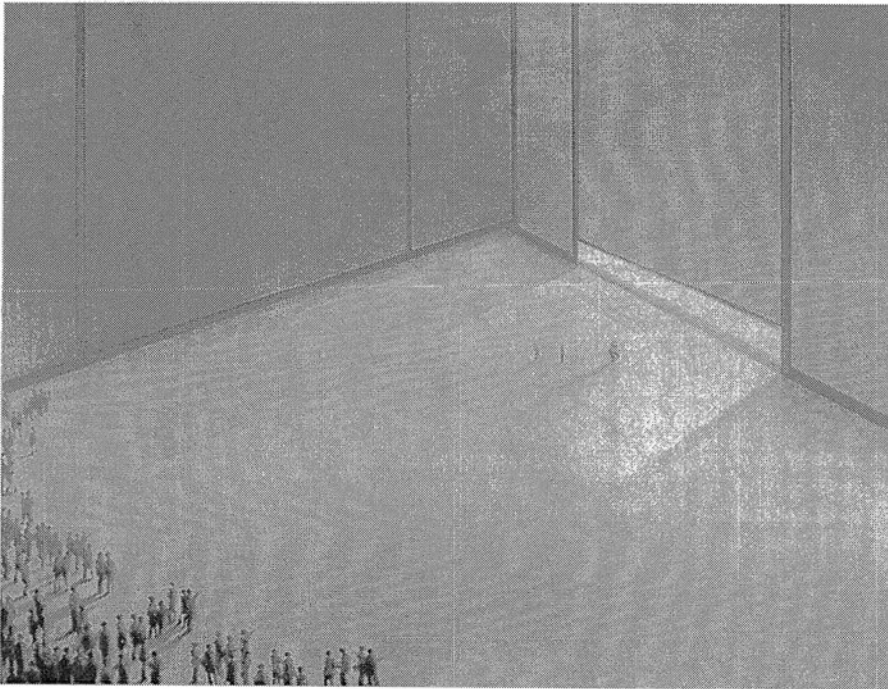
3.



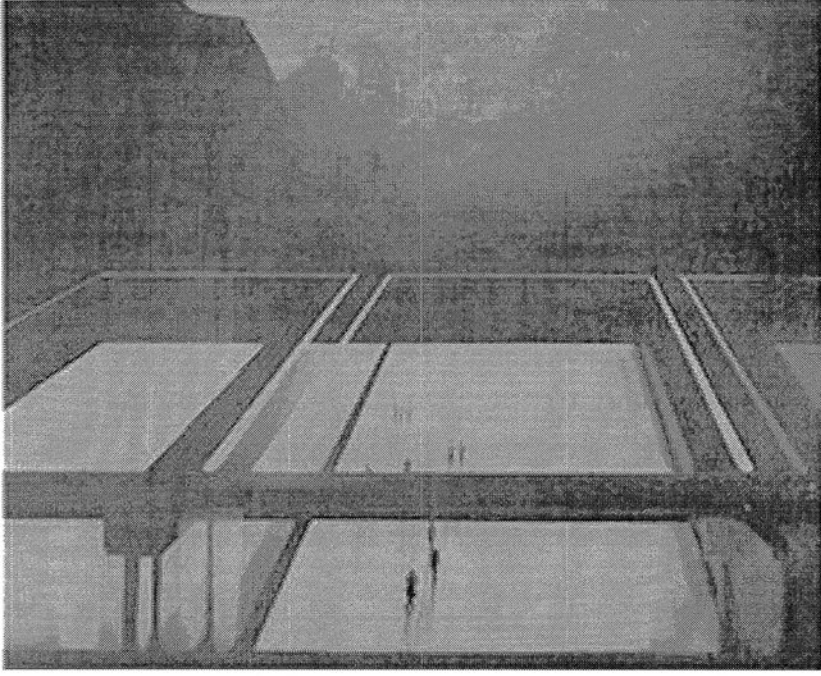
4.



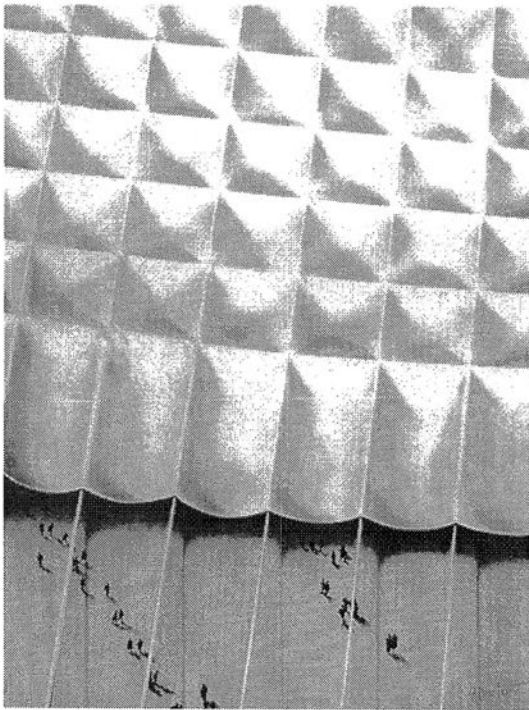
5.



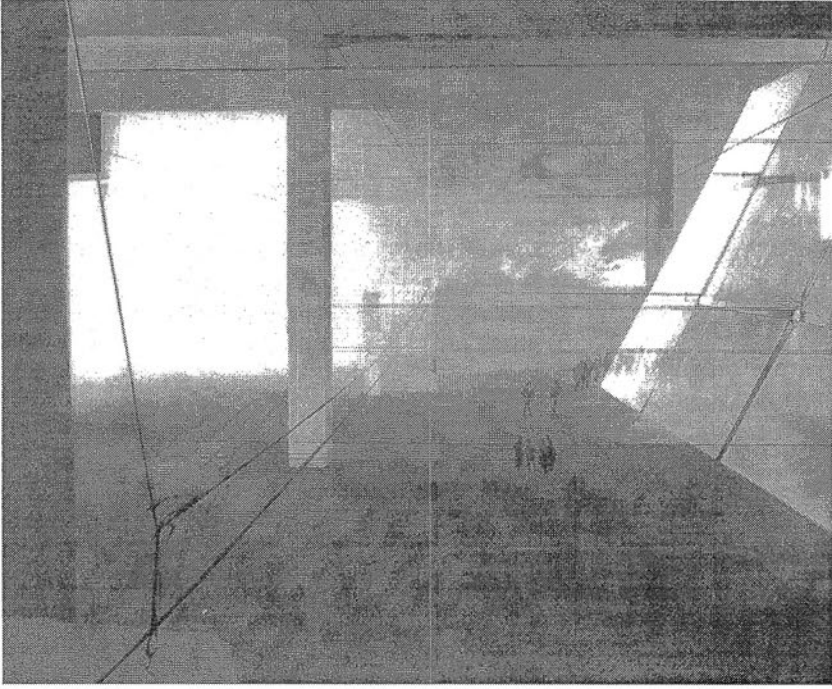
6.



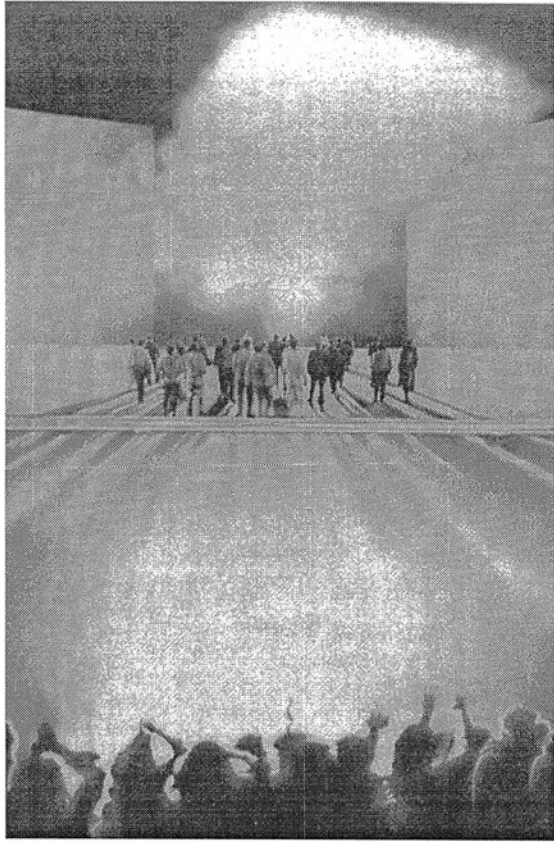
7.



8.



9.



10.



11.

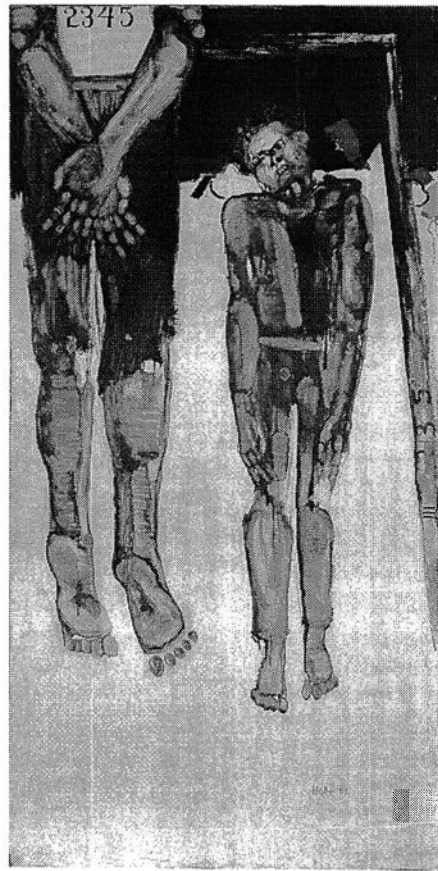
Блок 6

Нове Франговски

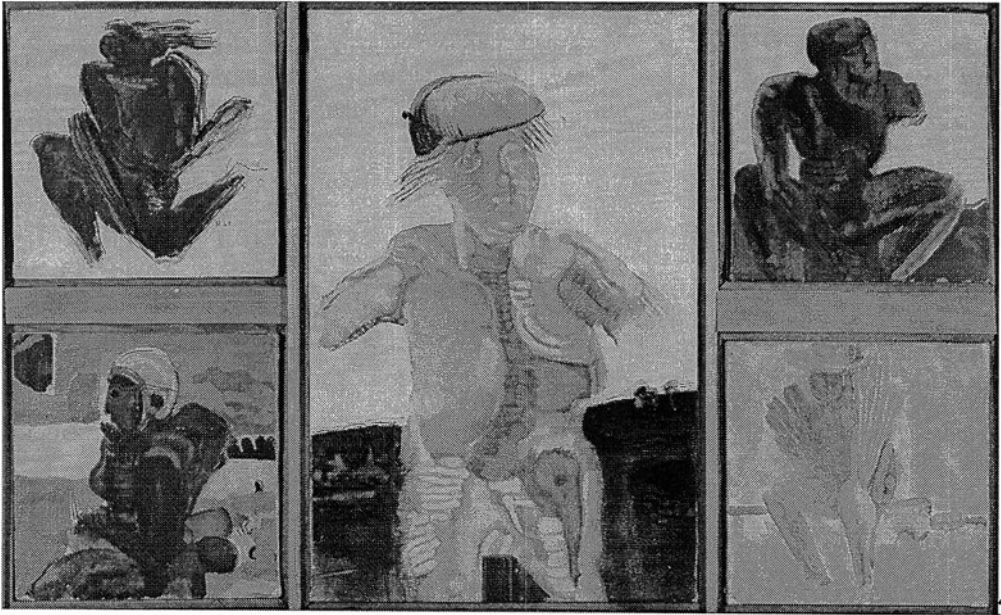
1. *Слобода*, 1967, масло на платно, 100 x 68
2. *Недочекани мугр (илузија)*, 1969, масло на платно, 140 x 70
3. *Плодови на војната*, 1968, масло на платно, 45 x 75
4. *Магична игра*, 1970, масло на платно, 135 x 180
5. *Разгледување на експонати*, 1971, масло на платно, 100 x 100
6. *Дијалог*, 1973, масло на платно, 100 x 100
7. *Во чест на бог Олимп*, 1970, масло на платно, 100 x 125
8. *Варијација II*, 1976, масло на платно, 120 x 80
9. *Луѓе XX*, 1982, акрилик на платно, 70 x 100
10. *Луѓе XXV*, 1983, акрилик на платно, 130 x 190
11. *Луѓе XXVI*, 1981, акрилик на платно, 123 x 140
12. *Минувачи*, 1989, акрилик на платно, 61 x 51
13. *Минувачи XVI*, 1989, акрилик на платно, 61 x 51



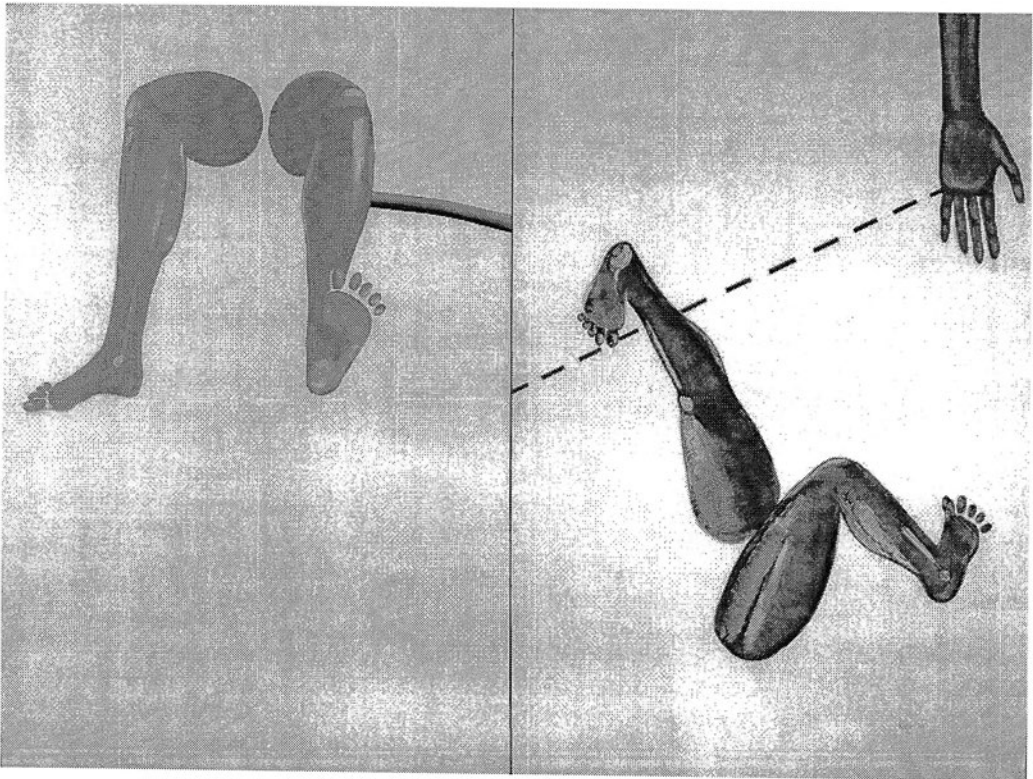
1.



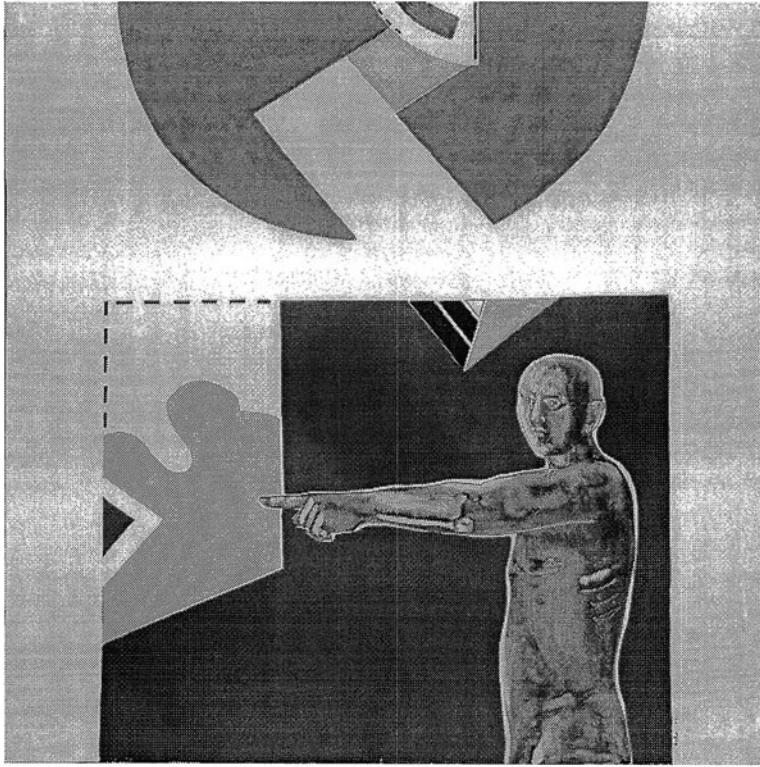
2.



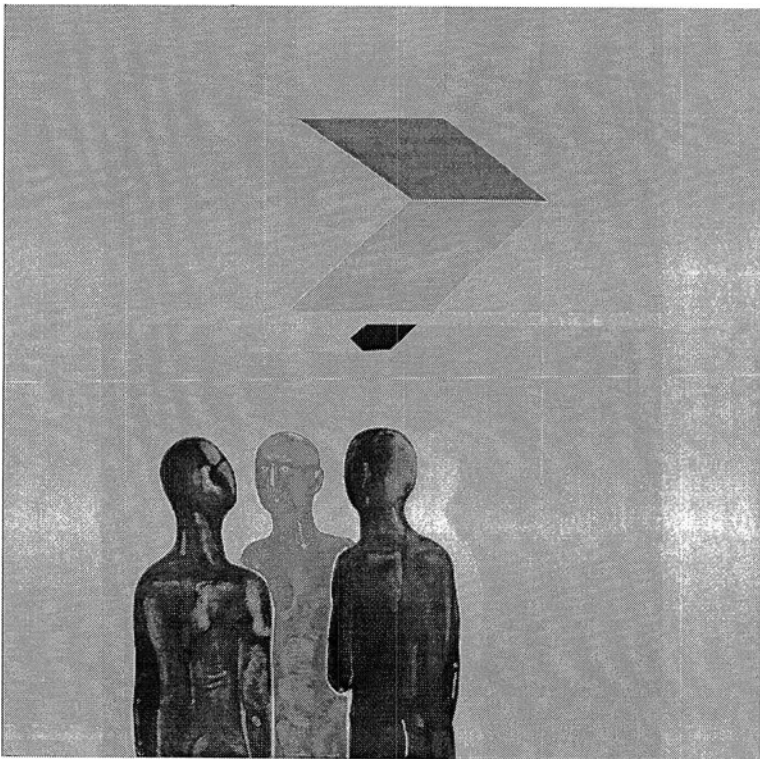
3.



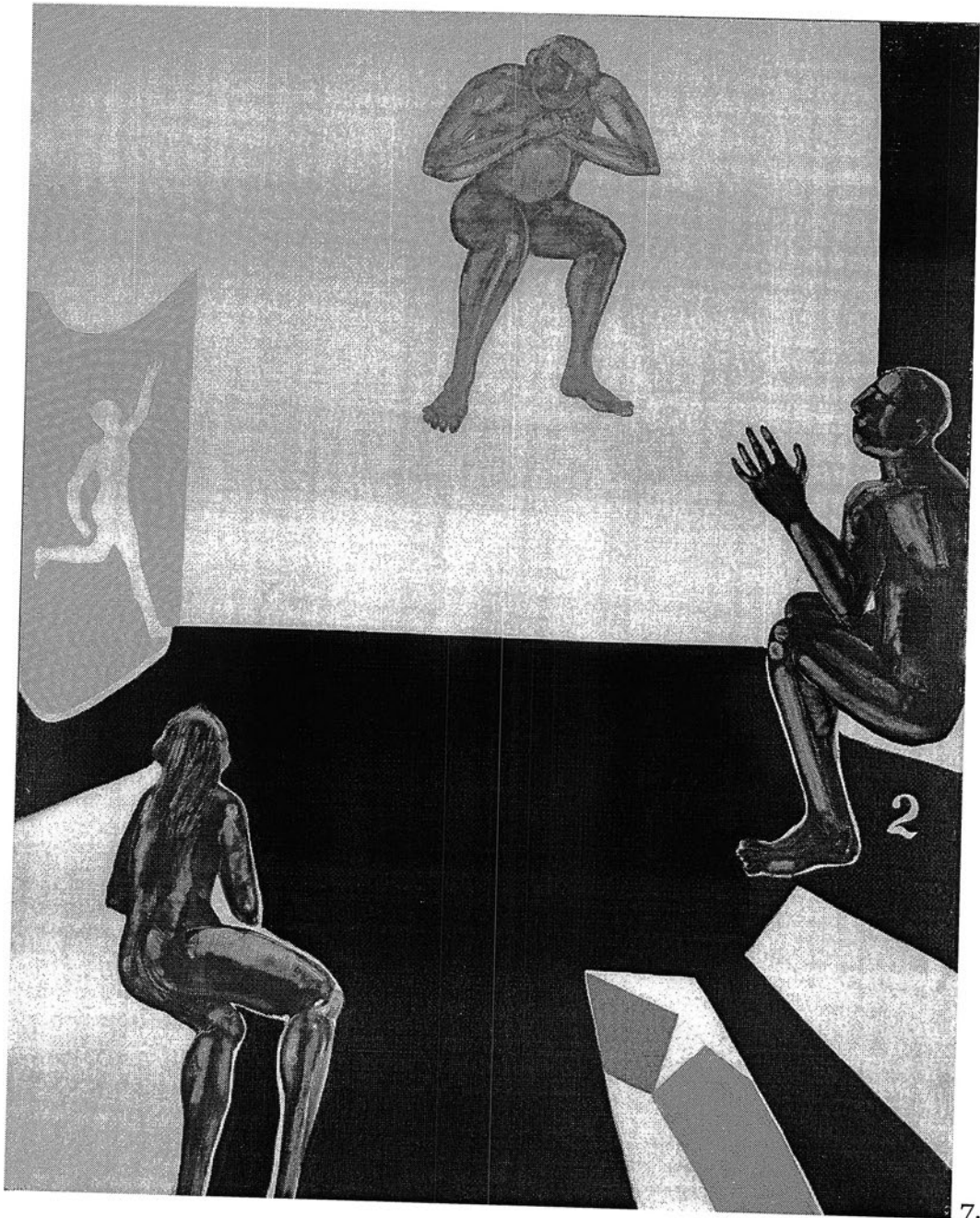
4.



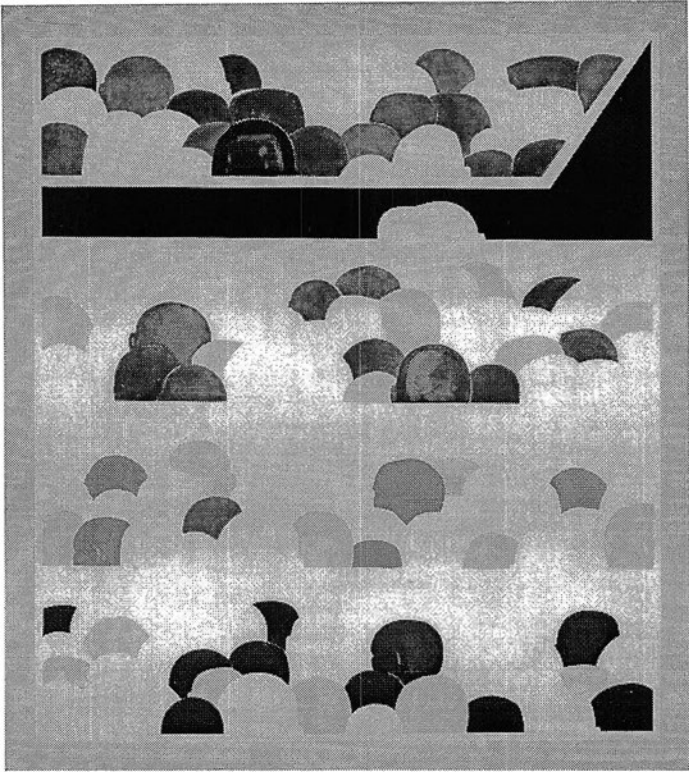
5.



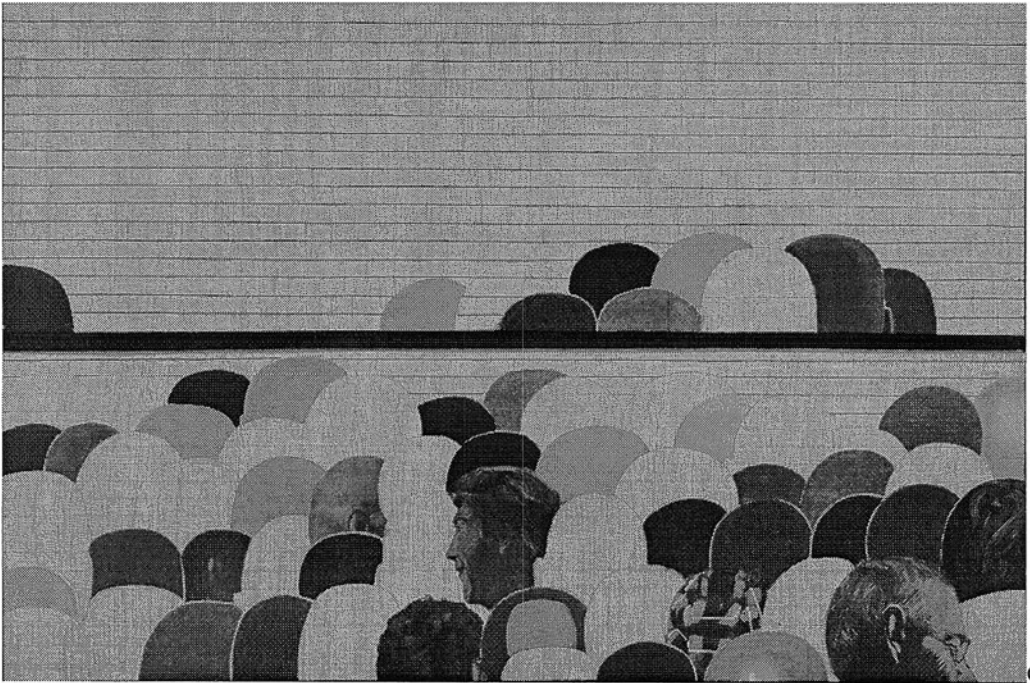
6.



7.



8.



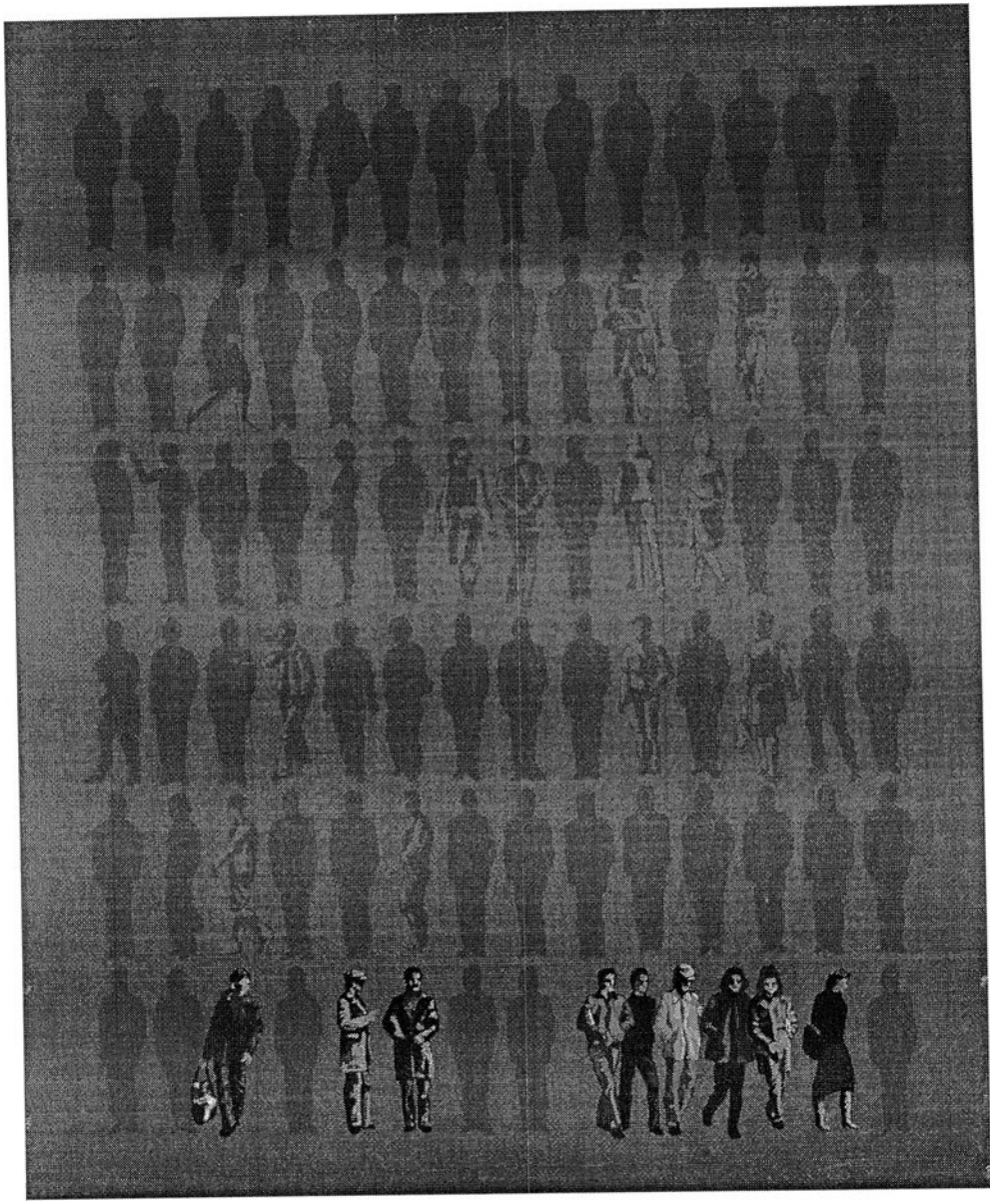
9.



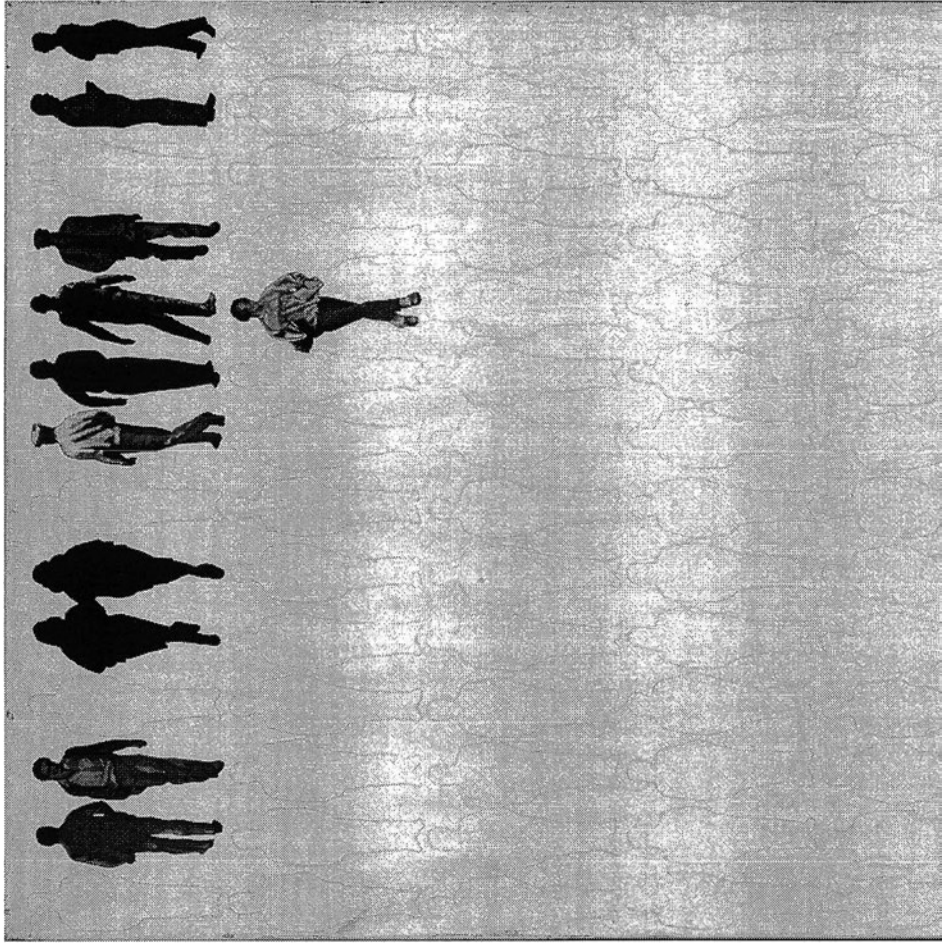
10.

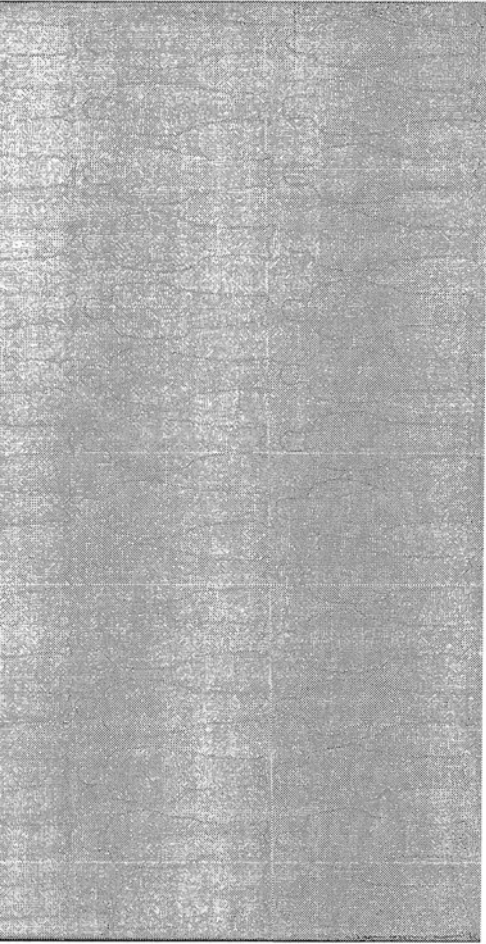


11.



12.





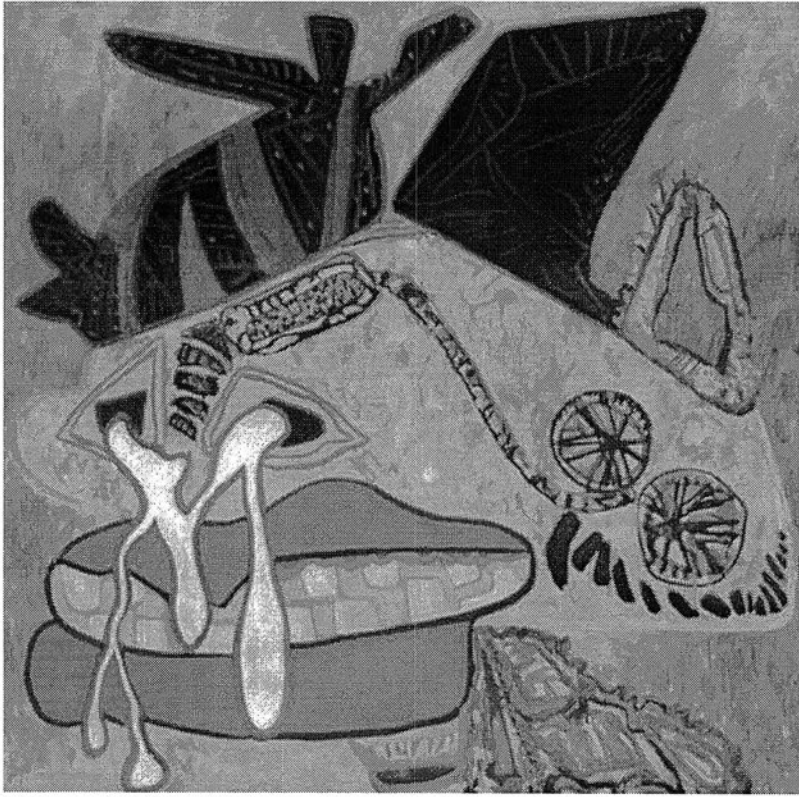
13.

255

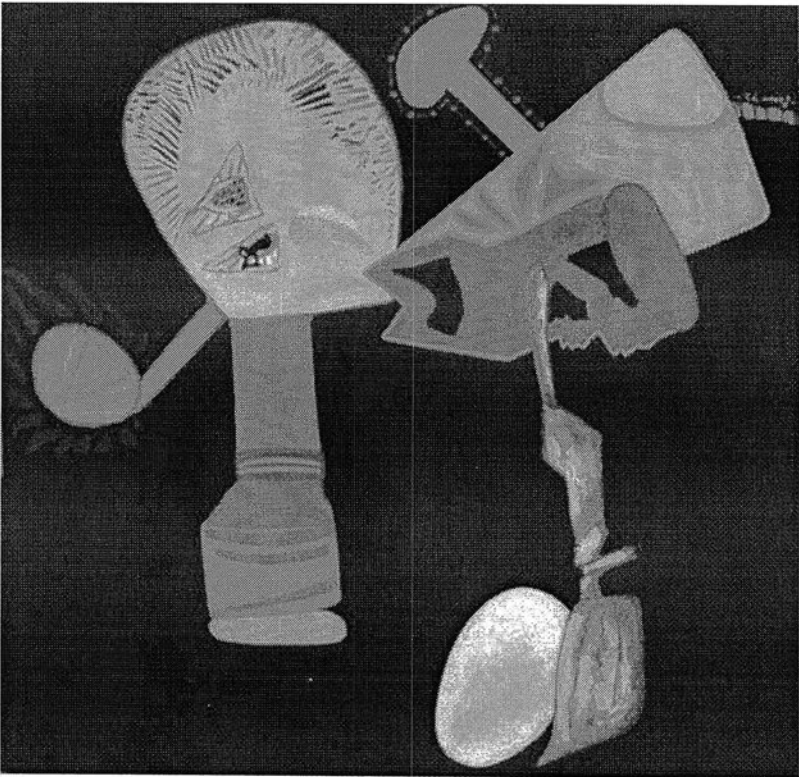
Блок 7

Симон Шемов

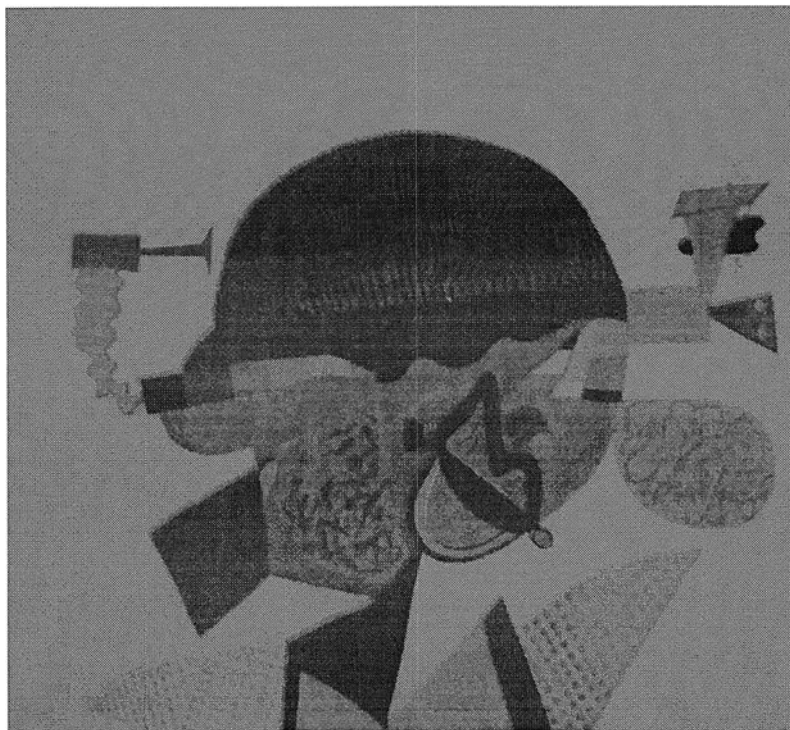
1. *Мрсулаво дете*, 1971, масло на платно, 100 x 100
2. *Игра со јајце во лажница*, 1972, масло на платно, 100 x 100
3. *Љубопитно дете*, 1983, масло на платно, 100 x 100
4. *Дете кое плука низ заби*, 1971, масло на платно, 100 x 100
5. *Дете кое вози трицикл II*, 1972, масло на платно, 100 x 100
6. *Циу Циу денс*, 1977, масло на платно, 100 x 70
7. *Раштани*, 1965, масло на платно, 88 x 128
8. *Св. Ѓорѓи и ламјата*, 1971, масло на платно, 123 x 196
9. *Човек, оган, железо*, 1967, комбинирана техника на панел, 384 x 1050
10. *Од циклусот Жена*, 1993-94, рачно изработена хартија, 100 x 70
11. *Детски игри*, полиптих, 1972/73, масло и пастел на платно, 320 x 320
12. *Дете краде од јаболкова градина*, 1980, масло на платно, 80 x 150
13. *Деца кои претрчуваат преку река*, 1971, сериграфија во боја, 68 x 101
14. *Охридски ангел*, 1990, комбинирана техника на рачно изработена хартија, 76 x 102



1.



2.



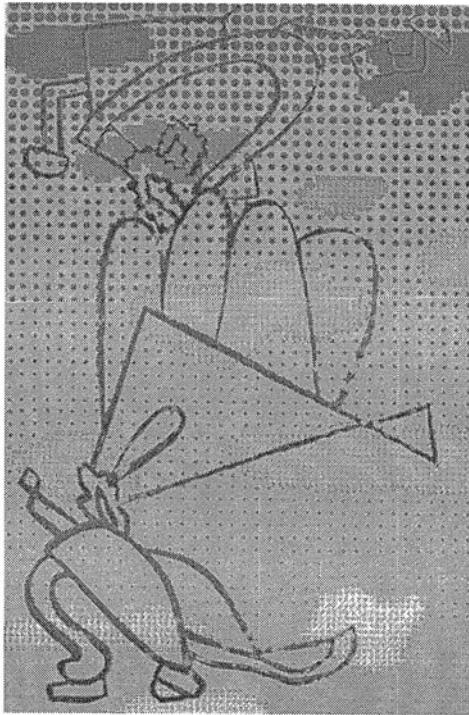
3.



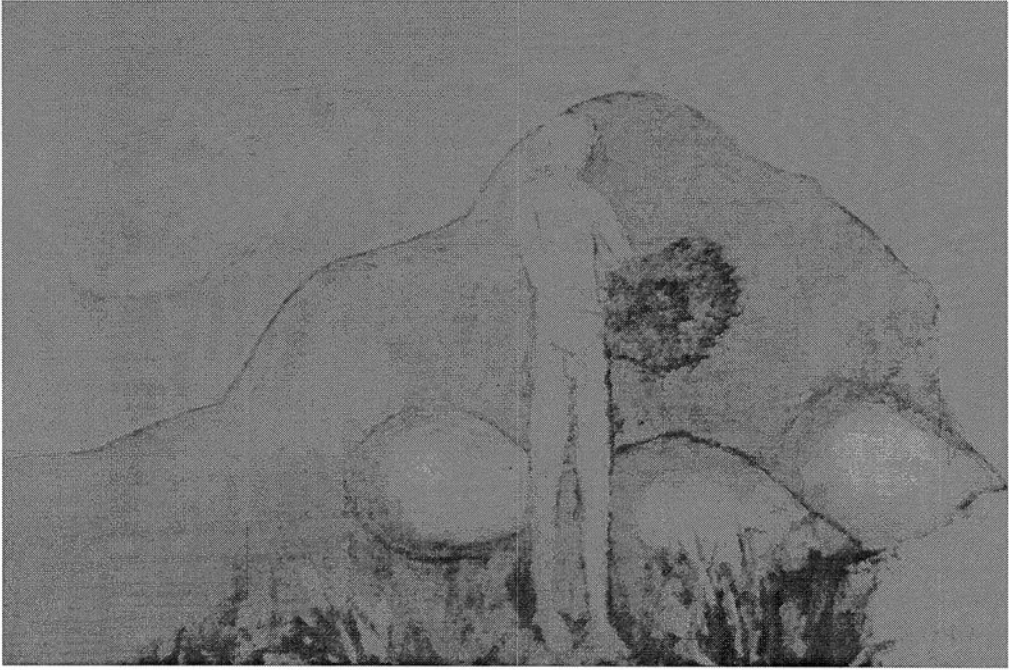
4.



5.



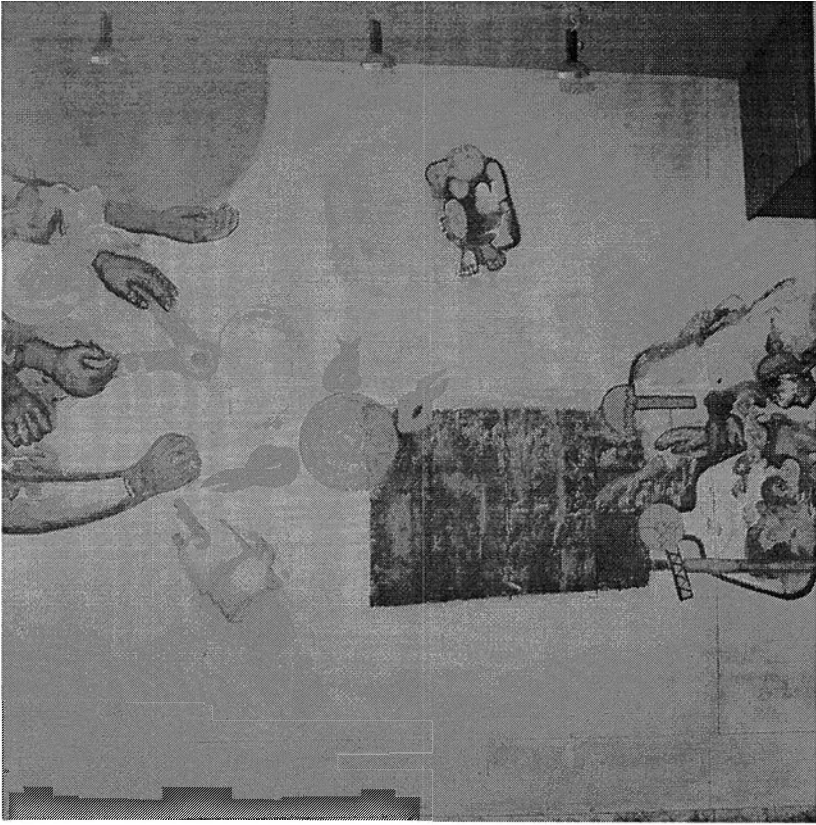
6.



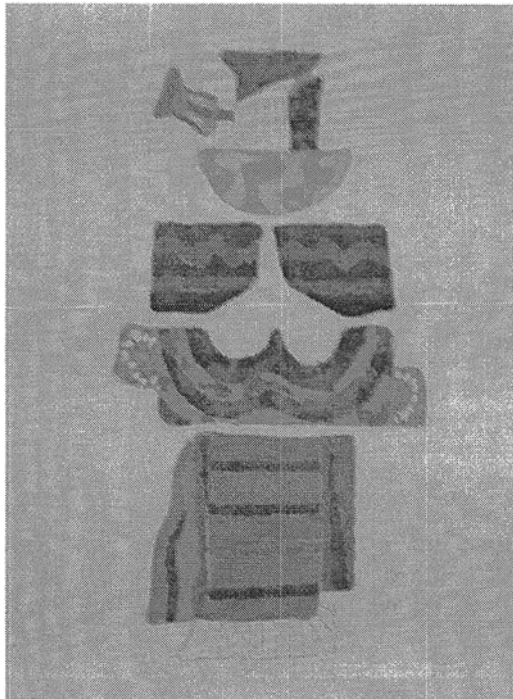
7.



8.



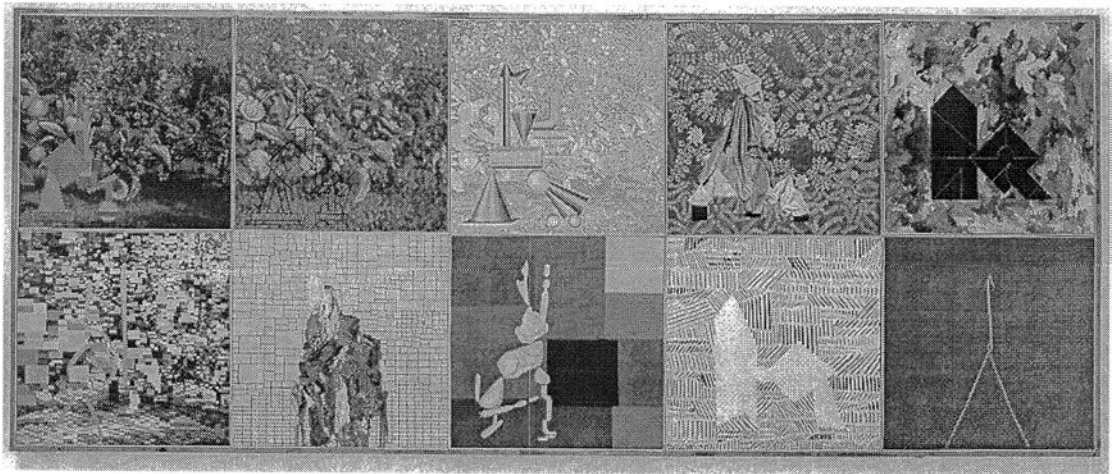
9.



10.



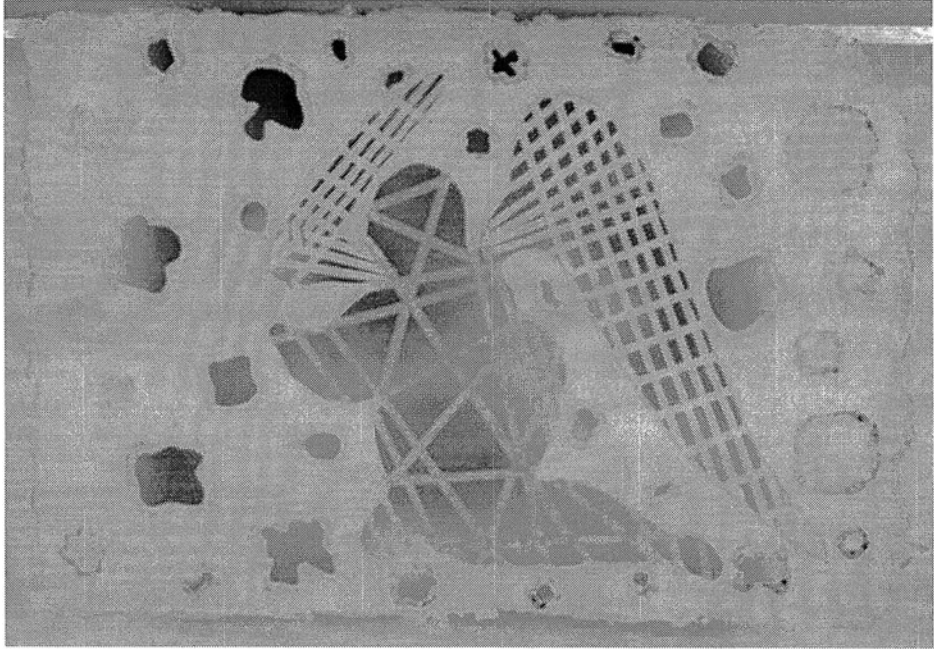
11.



12.



13.



12.

Лектура на магистерската: Сузана Спасовска, лиценциран лектор

Магистерската ја посветувам на Нове Франговски
(1939-2017)